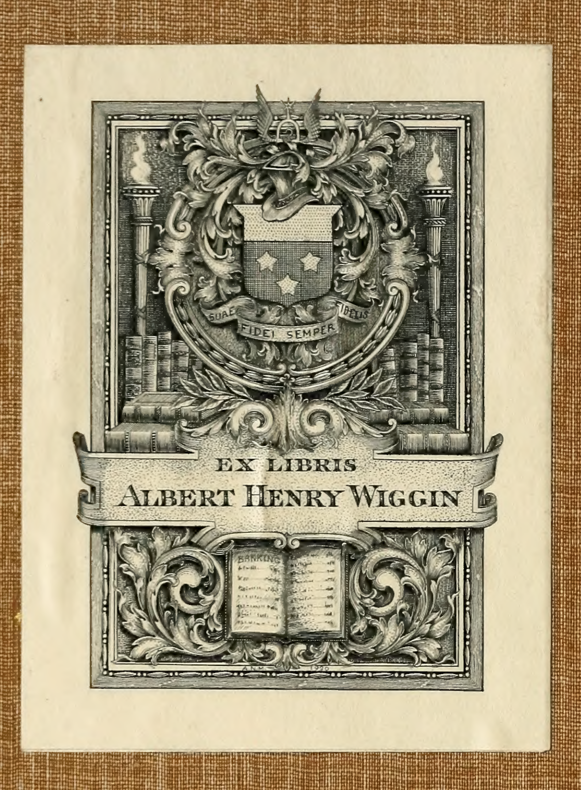



SUAE FIDEI SEMPER FIDELIS
EX LIBRIS
ALBERT HENRY WIGGIN



GUSTAVE GEFFROY
DE L'ACADÉMIE GONCOURT

CLAUDE MONET



LES ÉDITIONS G. CRÈS & Cie
21, RUE HAUTEFEUILLE, PARIS, VIe

CLAUDE MONET

SA VIE, SON TEMPS, SON ŒUVRE

DU MÊME AUTEUR

AUX ÉDITIONS G. CRÈS ET C[ie]

Constantin Guys, avec 36 illustrations hors texte en noir et en couleur.

Notre Temps. I. *Scènes d'histoire.* Frontispice de Daumier.
II. *Souvenirs des années de la guerre.* Frontispice de Louis Anquetin.

Clemenceau. Texte français et anglais. Avec illustrations de Rodin, Manet, Raffaëlli, Evenepoël.

Nouveaux Contes du Pays d'Ouest. Frontispice de Louis Legrand, couverture illustrée de Malo-Renault.



GUSTAVE GEFFROY

DE L'ACADÉMIE GONCOURT

CLAUDE MONET

SA VIE, SON TEMPS, SON ŒUVRE

[illegible] ILLUSTRATIONS HORS-TEXTE
EN NOIR ET EN COULEUR



PARIS
LES ÉDITIONS G. CRÈS ET Cie
21, RUE HAUTEFEUILLE (VIe)

MCMXXII



PORTRAIT DE CLAUDE MONET A DIX-HUIT ANS
Par Déodat de Séverac
(1858)

GUSTAVE GEFFROY

DE L'ACADÉMIE GONCOURT



CLAUDE MONET

SA VIE, SON TEMPS, SON ŒUVRE

CINQUANTE-QUATRE ILLUSTRATIONS HORS-TEXTE
EN NOIR ET EN COULEUR



PARIS

LES ÉDITIONS G. CRÈS ET Cie

21, RUE HAUTEFEUILLE (VIe)

MCMXXII

CE LIVRE EST DÉDIÉ

A

GEORGES CLEMENCEAU

PRÉFACE DE L'AUTEUR

Je dois quelques explications sur la manière dont a été conçu ce livre. C'est à la fois une biographie : Claude Monet et son temps ; et une étude d'art : Claude Monet et son œuvre.

La première partie raconte l'existence d'artiste de Monet, et en racontant cette existence, elle raconte aussi celle du groupe auquel Monet fut lié et dont il est resté le représentant. J'ai donc montré menant la même lutte, liés par la même amitié, ceux qui furent ses compagnons depuis les jours de la première jeunesse, Boudin, Jongkind, Courbet, Manet, Degas, Pissarro, Renoir, Cézanne, Sisley, Caillebotte, et quelques hommes de lettres, Duranty, Duret, Mallarmé, Mirbeau. Pour documenter ce livre, Monet m'a confié les correspondances qui lui restaient de certains (le reste, perdu en cours de route, au hasard des déménagements et des saisies), et c'est ainsi que j'ai pu faire connaître les préoccupations et le ton de ces hommes valeureux, lutteurs pour la vie et pour l'art, acharnés à leur peinture, ne demandant que l'existence rustique du paysan menée par Millet, que la liberté devant la nature comme Michel, Huet, Constable, Corot, Rousseau, Dupré, Diaz, toute l'école des paysagistes de 1830, et leurs successeurs, Courbet, Boudin, Jongkind. En regard de ces révélations personnelles, inséparables de la question d'art, j'ai placé en citations l'hostilité et l'incompréhension de la presque totalité des journaux, non seulement les plaisanteries de circonstance équivalentes aux blagues des caricaturistes, mais la discussion des critiques professionnels.

Tout ceci pour accompagner l'étude de l'œuvre de Monet, étude que je puis dire commencée en 1880, suivie d'année en année jusqu'aux derniers travaux de l'artiste.

On admirera en lui un génie instinctif de la peinture, agrandi et approfondi par une sensation changée en songerie, par une volonté armée de science, par une réflexion s'alliant merveilleusement, d'un phénomène singulier, à une fougue impatiente devant la difficulté et l'obstacle. Toute l'œuvre de Monet dit à la fois cette inquiétude et cette domination. Quand on l'interroge sur son art, on sait immédiatement qu'il a été l'éternel mécontent de son travail comparé à son rêve. Il a entrevu dans l'espace une poésie immense d'atmosphère et de lumière qu'il se croit incapable d'avoir fixée. Il se trompe.

— Voyez-vous, — me dit-il un jour, et m'a-t-il répété souvent depuis, — tous les éloges que j'ai reçus sont disproportionnés si je pense à l'œuvre des maîtres de la peinture qui ont déployé tant de splendeurs équilibrées, le Titien, Véronèse, Rubens, Vélasquez, Rembrandt (Monet ne connaît pas le plafond de la Sixtine : il aurait ajouté le nom de Michel-Ange), dont le génie de peindre est incontestable. Auprès de leurs œuvres, que sont les nôtres, que sont les miennes?

Voilà l'état d'esprit de Monet, un jugement qu'il formule lui-même et qui naît de son émotion devant la beauté des chefs-d'œuvre. Cette émotion, il l'éprouve au Louvre, à Amsterdam, devant Rembrandt, à Madrid, devant Vélasquez, où je sais qu'il a regardé les Menines *avec des yeux remplis de larmes. Ce qu'il y admirait, m'a-t-il dit, c'est l'air dans lequel baignent les personnages.*

*Pendant que j'écrivais ce livre, j'ai été au Louvre avec lui, Clemenceau et Paul Léon, dans la salle des États, où l'on plaçait les œuvres de Courbet, auprès de Delacroix, en face d'Ingres. Là, j'ai vu Monet heureux devant l'*Enterrement à Ornans *et l'*Atelier *de Courbet, l'*Olympia *de Manet, les* Femmes d'Alger *de*

Delacroix. Et dans la salle du XVIIIe siècle, Watteau. Sur une question de Clemenceau : « Quel tableau choisiriez-vous ici, Monet? » — « L'Embarquement pour Cythère, » dit Monet.

Telles sont les admirations de l'artiste.

La réponse à Monet, attestant les grands génies de la peinture, est que son œuvre, en effet, ne ressemble à aucune de celles qui se déploient au cours de l'histoire de l'art. Il aurait pu, s'il avait continué son étude des figures, laisser une évocation du monde moderne, des êtres et des spectacles. Il a quitté cela pour une représentation, de plus en plus complexe, magique et évoquée, des aspects de la nature révélés par la lumière. Il n'y a pas de point de comparaison entre un paysage de Monet et la Ronde de Nuit de Rembrandt, ou les Noces de Cana de Véronèse, si l'on voit surtout en ces œuvres les admirables réunions de types humains. Mais Monet garde sa valeur complète, avec son œuvre qui est une révélation et un poème, qui montre un univers que personne n'avait vu avant lui.

C'est la démonstration de ce rôle et de cette vérité que j'ai tentée. Elle a pris une forme admirative que je crois légitime. Comme d'autres, comme Monet lui-même, j'aurais pu distinguer, établir des catégories, affirmer des préférences. Devant l'ensemble, je crois cette annotation fastidieuse. Je ne tiens pour mauvaises, et encore! que les toiles détruites par Monet. Quand le génie de l'expression picturale s'affirme, du commencement à la fin d'une œuvre, avec cette force d'évolution et cette plénitude de maîtrise, l'examen doit aboutir à l'admiration. La critique, devant la grandeur d'une œuvre, ne doit pas amoindrir sa vision, raturer son enthousiasme.

Si, dans l'évolution en désordre de l'heure actuelle, l'art de Monet, parvenu à un point de puissance qui est pour lui un point d'arrivée, et qui serait difficilement pour d'autres un point de départ, si cet art reste dans un isolement splendide, c'est une raison de plus, pour moi, de le célébrer et de le désigner comme

un des sommets de l'art. Il en a toujours été ainsi. Il est inutile d'imiter Rembrandt, d'imiter Vélasquez, et il est inutile aussi d'imiter Monet. La nature où il a puisé est inépuisable. Vienne un artiste au don mystérieux, elle lui livrera des trésors inconnus. Claude Monet a manifesté ce don prodigieux, sans lequel il n'est point de forme originale d'art et de pensée, et il y a ajouté, de jour en jour, au long de sa glorieuse carrière toute au labeur, une science toujours perfectionnée. Il en a été ainsi des falaises d'Étretat aux berges d'Argenteuil, des rochers de Belle-Ile aux ravins de la Creuse, de la Cathédrale de Rouen aux Ponts de Londres, et jusque dans ce domaine de magicien qui enclôt les Meules de la prairie, les Peupliers de l'Epte, la Maison entourée de roses et le Jardin d'eau de Giverny.

A suivre Claude Monet par ce cycle aux vastes et profondes découvertes, mon admiration et mon émotion ont accompagné l'artiste et l'homme. Au tard de la vie, je lui dis ici mon souvenir du beau voyage au cours de son œuvre. Ce livre est mon hommage à son art et à son existence.

G. G.

1er Juin 1921.



LE DÉJEUNER SUR L'HERBE

(1866)

un des sommets de l'art. Il en a toujours été ainsi. Il est inutile d'imiter Rembrandt, d'imiter Vélasquez, et il est inutile aussi d'imiter Monet. La nature où il a puisé est inépuisable. Vienne un artiste au don mystérieux, elle lui livrera des trésors inconnus. Claude Monet a manifesté ce don prodigieux, sans lequel il n'est point de forme originale d'art et de pensée, et il y a ajouté, de jour en jour, au long de sa glorieuse carrière toute au labeur, une science toujours perfectionnée. Il en a été ainsi des falaises d'Étretat aux berges d'Argenteuil, des rochers de Belle-Ile aux ravins de la Creuse, de la Cathédrale de Rouen aux Ponts de Londres, et jusque dans ce domaine de magicien qui enclôt les Meules de la prairie, les Peupliers de l'Epte, la Maison entourée de roses et le Jardin d'eau de Giverny.

J'ai suivi Claude Monet par la pensée aux vastes et profondes découvertes, mon admiration et mon émotion ont accompagné l'artiste et l'homme. Au tard de la vie, je lui dis ici mon souvenir du beau voyage au cours de son œuvre. Ce livre est mon hommage à son art et à son existence.

G. G.

1er [illegible] 1921.



CLAUDE MONET

I

Rencontre a Belle-Ile-en-Mer

J'ai fait la rencontre de Claude Monet au mois de septembre 1886, à Belle-Ile-en-Mer, où j'étais allé passer mes vacances et me documenter sur Auguste Blanqui, dont je commençais à écrire l'histoire. J'allais surtout y chercher les traces du séjour du prisonnier et de son évasion manquée. Au village de Kervillaouen, je me trouvai sur le lieu même de cette tentative dramatique, à quelques mètres de Port-Goulphar, où l'évadé devait s'embarquer. Claude Monet était venu là pour peindre. Et c'est ainsi que nous nous trouvâmes dans la même auberge, tenue par les Marec, au pied du phare de Belle-Ile. Le soir même de mon arrivée, ce ne fut pas seulement l'ombre de Blanqui que j'évoquai par les chemins, mais Claude Monet, bien vivant, dans la jeunesse encore et dans la force de l'âge, que je vis surgir au seuil de la petite salle d'auberge. A première vue, j'aurais pu le prendre pour un des pilotes qui se réunissaient là presque chaque jour, car il était botté, vêtu, coiffé à peu près comme eux, pour affronter le vent et la pluie de la côte.

Un peintre était là, m'avait-on dit. Comme il y avait déjà des peintres un peu partout, en Bretagne, je n'avais pas eu trop d'étonnement d'en rencontrer un dans cette région sauvage, presque inhabitée, et je m'étais installé pour dîner, après une journée de marche, à une petite table placée dans l'encoignure de la salle. J'avais pris, sans le savoir, la place habituelle de l'artiste. Celui-ci entra. Un fort gaillard, vêtu d'un tricot, coiffé d'un béret, la barbe en broussaille, et des yeux brillants, aigus, qui me transpercèrent

dès la porte. Je compris que celui-là tenait à sa solitude, mais puisque je devais rester près de lui au moins pendant un mois, et que lui non plus n'était pas près de s'en aller, j'ouvris la conversation, j'allais dire les hostilités.

— Vous êtes peintre, monsieur? lui dis-je après l'avoir salué.

— Oui, je suis peintre.

— Et vous venez ici préparer votre Salon?

Les yeux acérés se dardèrent de nouveau sur moi :

— Non, je ne suis plus de ceux qui exposent au Salon. Et vous, est-ce que vous êtes peintre aussi?

— Non, rassurez-vous... Je ne suis qu'un journaliste, mais j'écris des articles d'art dans un journal que vous ne connaissez sans doute pas.

— Lequel?

— *La Justice*.

— Alors, vous vous appelez Gustave Geffroy?

— C'est mon nom, en effet.

— Vous avez écrit sur moi, je vous ai remercié, mais je vous remercie encore. Je m'appelle Claude Monet.

Je me levai, ma jeunesse saisie de respect devant ce grand lutteur de l'art que j'admirais comme un maître nouveau. La poignée de mains que nous échangeâmes scella notre amitié pour toujours. J'avais, en effet, écrit déjà quelques articles, depuis six ans, sur les expositions où se présentaient ensemble les peintres décriés de l'impressionnisme, et notamment sur une exposition particulière qu'avait faite Claude Monet, dans un appartement du boulevard de la Madeleine, nº 9, où l'on vit aussi Boudin, Renoir, Pissarro, Sisley. Je m'étais pris de passion pour l'œuvre de Monet, méconnue et honnie, assaillie de mépris, de sarcasmes, de toutes les sottes plaisanteries dont l'ignorance et l'intérêt accablent les œuvres originales, et j'avais reçu de lui une lettre où il me félicitait de mon courage à défendre des artistes bafoués, conspués, exilés des expositions, généralement traités de barbouilleurs. Aujourd'hui, les peintres impressionnistes et les écrivains qui prennent parti pour eux sont considérés simplement comme des arriérés par les constructeurs de cubes, les formistes, les synthétiques, etc., dont il ne faut

nier ni l'audace, ni le savoir-faire, en attendant qu'ils fournissent les œuvres expressives que l'on est en droit d'attendre d'eux, égales aux évocations saisissantes de la nature par les peintres du groupe impressionniste. Mais en 1880 et pendant une dizaine d'années encore, la bataille se livrait autour des toiles de Monet, Sisley, Pissarro, Renoir, Berthe Morizot, miss Cassatt, Marie Bracquemond, plus spécialement impressionnistes, et aussi devant les œuvres de leurs compagnons d'expositions, Degas, Raffaëlli, Forain, auxquels doit s'ajouter Cézanne, bien qu'il vécût isolé à Aix après avoir fréquenté le café Guerbois, où le groupe tenait ses assises, en compagnie d'Edouard Manet et de l'écrivain Duranty.

On peut deviner que l'écrivain débutant que j'étais alors ressentit une émotion à se trouver en compagnie rustique et familière avec le grand peintre qui avait affirmé tenacement son talent et sa conviction à travers tous les mécomptes de la vie d'artiste, sans jamais rien concéder aux exigences de la critique gourmée, aux cruelles plaisanteries de la critique blagueuse, ni aux conseils des amateurs et des marchands, ni à la tranquille ignorance du public, parfois déchaînée en colère malfaisante. Je suis heureux de l'avoir vu pour la première fois dans l'un de ses paysages, une des régions dont son art s'est emparé au point de s'identifier avec elles. Belle-Ile-en-Mer! magnifique aspect de la terre, champs, villages, maisons, sentiers, moulins à vent, formulés nettement entre le ciel et l'eau, comme un dessin légèrement en relief de carte géographique, morceau du sol en dérive sur la mer, radeau merveilleux dont une partie s'incline en pentes de sable du côté du continent, dont l'autre partie, bordée de hauts et massifs rochers, se relève du côté de l'Océan comme pour prendre le large! C'est ainsi que l'île apparaît du haut du phare de Kervillaouen, flottante parmi le grand remous, le fracas et l'assaut des lames. Et c'est au pied de ce phare, dans l'unique auberge du hameau des quelques maisons dont se compose Kervillaouen, que le hasard me présentait à Claude Monet. Je préfère l'avoir rencontré dans son décor, plutôt que sur le boulevard, où il a toujours été un peu dépaysé, bien qu'il soit un civilisé raffiné et que son regard trouve partout l'éternelle féerie des formes animées par la lumière. Il est, avant tout, homme de solitude, habitant

de la nature plutôt que du monde social, et là-bas, il était chez lui, comme il est chez lui partout avec le sol, l'eau, la verdure, les fleurs, les nuages.

Nous avons gardé tous deux, à travers la vie, le souvenir des jours passés dans cette région sauvage, presque solitaire, et ce fut ainsi que naquit une amitié qui ne s'est pas démentie depuis, et que l'on me permettra de manifester comme un hommage, non seulement à ce grand artiste, mais à cet homme simple et bon, si tendrement affectueux pour les siens, pour ses anciens compagnons d'existence, aujourd'hui réduits à quelques-uns. Tout près de lui aussi, Monet a été frappé, et il lui faut, comme à tous ceux qui restent debout les derniers, l'énergie de vivre en revivant le passé avec les jours présents. C'est la loi de notre existence de prolonger les autres, avant de nous en aller à notre tour, et de continuer jusqu'au bout le travail commencé. Monet prouve qu'il est de cette race consciente lorsqu'il reprend son rôle d'artiste et qu'il ajoute sans cesse des pages à ce merveilleux poème qu'il laissera de son passage parmi les choses, les saisons, les heures.

II

Né a Paris, élevé au Havre. — Eugène Boudin

Après Kervillaouen, c'est à Paris et à Giverny, et en voyages à travers la Normandie et la Bretagne, dans la Creuse, chez Maurice Rollinat, à Londres lorsqu'il peignait ses tableaux de la Tamise, que j'ai vu l'existence de Claude Monet et appris sa vie passée d'après ses souvenirs égrenés au cours des conversations.

A Paris, Monet me convoquait à venir le retrouver dans quelque hôtel aux environs de la gare Saint-Lazare, où il se fixait pendant ses courts séjours. L'hiver, dans les restaurants éclairés à la lumière électrique, l'été, dans le plein air des Champs-Élysées, nous continuâmes le dialogue commencé à Belle-Ile-en-Mer. Il vint aussi en bon camarade s'asseoir quelquefois à ma modeste table. Je vis en lui immédiatement, à Paris comme dans la solitude des champs et des rivages, un homme simple mais très individuel, ayant conquis sa vie de haute lutte et sachant la défendre d'une manière déterminée. Il avait eu une enfance heureuse, puis une jeunesse et une première existence difficiles. Né à Paris, rue Laffitte, le 14 novembre 1840 (le même jour que Rodin), il avait été élevé au Havre, et il lui était resté, de cette belle cité de commerce, une impression ineffaçable créée par l'ouverture des rues sur la mer. Au Havre, la mer paraît, je ne sais pourquoi, plus immense qu'ailleurs, enflée jusqu'à l'horizon, jusqu'au ciel, comme prête à se jeter sur la ville pour l'engloutir. Je dis cette impression à Monet, il la trouva juste, me confessa que la mer jouait le grand rôle dans son esprit, était la toile de fond de son existence, avec ses vagues et ses nuages. « *Je voudrais,* me disait-il, *être toujours devant ou dessus, et quand je mourrai, être enterré dans une bouée.* » Cette idée semblait lui plaire, il riait dans sa barbe à la pensée d'être enfermé pour toujours dans cette espèce

de bouchon invulnérable dansant parmi les flots, bravant les tempêtes, se reposant mollement au mouvement harmonieux des temps calmes, sous la lumière du soleil. Cette évocation n'avait pour lui rien de funèbre, lui semblait la conclusion logique de son amour pour la mer.

Ce ne fut pas la mer pourtant qui fut sa première inspiratrice au Havre. Le jeune Monet commença par dessiner des caricatures qu'il plaçait pour les vendre chez un papetier de la ville, marchand d'objets de peinture, toiles, couleurs, brosses. C'est là que Boudin vit ces images et connut leur auteur. L'œil sagace de ce charmant artiste, qui a peint tant de merveilles, découvrit immédiatement un congénère en Monet, et il l'emmena avec lui devant le « motif ». Il fut donc le premier éducateur, le maître de Claude Monet, et de fait, celui-ci pouvait apprendre à voir par les toiles d'Eugène Boudin, si bien disposées, si fines de tons, si vastes de ciels, ciels toujours admirables, clairs, azurés, ou chargés de nuées, ciels d'or ou d'argent, qui avaient fait surnommer leur peintre, par Courbet, le « Raphaël des ciels ». « Vous êtes un séraphin », lui disait-il aussi; et Corot, à peu près comme Courbet, le surnommait le « Roi des ciels ». L'adolescent était donc à bonne école, à une école de plein-air où il voyait les choses se transformer sous la main de l'artiste, passer de la nature sur la toile en résumés toujours inattendus, avec des raccourcis de formes et des trouvailles de couleurs qui devaient sembler tout à fait extraordinaires aux yeux avides qui les regardaient, des yeux où il y avait encore la naïveté de l'enfance, et qui apprenaient l'expérience auprès d'un artiste probe, dont toute la vie fut occupée et sanctifiée par la croyance à l'art.

Voici, d'ailleurs, comment les choses se sont passées exactement, racontées par Monet à Hugues Le Roux, qui consigna ainsi la conversation dans le *Gil Blas* du 3 mars 1889 :

« — *Mais voyons, mon cher Monet, vous êtes Normand? avec ces épaules-là, avec ce nez droit, ce fond d'accent, vous sortez de notre falaise?*

— *Ni d'un côté, ni de l'autre. Je suis né à Paris, les parents de ma mère étaient originaires de Lyon.*

— D'où vient donc que tout le monde vous tienne pour un chaloupier de la Manche?... La légende est faite.

— Cela tient probablement à ce que j'ai vécu au Havre, tout petit, à ce que j'y ai été élevé, à ce que je suis resté fidèle à cette mer devant qui j'ai grandi. »

Sur ce, Hugues Le Roux remarque que cette mer a toujours été bonne institutrice de paysagistes. Depuis Bernardin de Saint-Pierre jusqu'à Millet, en passant par Paul Huet, et cette jolie école de romantiques qui ont précédé Corot, tous sont venus apprendre, au bord de la Manche, la couleur de l'air, le secret des brouillards.

« *Le long de cette côte poétique,* dit le narrateur, *le Havre est une ville neuve, un accident de fer et de moellons entassés, une ville américaine, sans passé, sans traditions d'art. On dirait que ceux qui y vivent n'ont pas le loisir de contempler l'admirable décor qu'ils habitent. Mais lorsque, par hasard, un de ces Havrais, qui marchent les yeux attachés au sol, s'avise de lever la tête, il arrive alors qu'il est touché de la grâce. Sa vocation d'art se manifeste d'autant plus rare, que l'exemple des hommes lui a fait défaut : c'est la nature qui l'a appelé.* »

M. Georges Grappe, marquant de même l'origine normande de Claude Monet, l'apparente à la race du Poussin, de Bernardin de Saint-Pierre, de Flaubert, de Maupassant : « *Son œuvre,* dit-il, *révèle les mêmes tendances complexes : un tempérament infatigable, une volonté indéfectible confinant à l'entêtement, un même besoin d'unir la réalité au rêve, un même souci d'exprimer clairement et logiquement ses aspirations.* »

Monet m'a fait aussi le récit de sa rencontre avec Boudin chez l'encadreur-papetier de la rue de Paris où il apportait ses caricatures. Aujourd'hui qu'il a pris conscience, — et depuis longtemps, — du talent de Boudin, il avoue qu'aux jours de sa jeunesse, presque son enfance, il partageait confusément le préjugé des Havrais contre l'artiste, tenu en discrédit pour l'éternelle raison que sa peinture ne ressemblait pas aux autres peintures. Et pourtant, comme chez tout novateur, chez tout apporteur de neuf, il y avait une tradition,

lointaine si l'on veut et certainement renouvelée, chez Boudin, une parenté évidente, si l'on préfère, avec les paysagistes hollandais et anglais. Ce que Boudin donna à Monet, s'il ne lui donna pas tout de suite l'admiration de sa peinture, c'est la révélation de la peinture, ce que Monet appelle encore, maintenant qu'il est un vieil artiste à barbe blanche, le coup de foudre qui lui brûla les yeux et lui illumina l'esprit, comme autrefois l'apôtre Paul sur le chemin de Damas. Le chemin où il subit ainsi la violence du sortilège est l'un de ceux qui montent aux falaises lorsque l'on a quitté le Havre pour la solitude de la côte et de la mer. Hugues Le Roux le situe sur les plateaux entre Rouelles et Frileuse. C'est là que l'apprenti regarda travailler le maître et qu'il vit s'arrêter sur sa toile « *les arbres et leur frissonnement, et le vent lui-même, avec sa clameur, ce grand bruit qu'il fait lorsqu'il arrive enfin au bord des falaises et prend son vol sur la mer* ».

Dès que Claude Monet vit, sous le pinceau de celui qui regardait alternativement la nature et sa toile, naître les bords escarpés de la terre, le mouvement des vagues, le passage des nuées, il eut un saisissement, il comprit. Dès cette minute, il était peintre. Adieu les feuilles de papier, les dessins au crayon et à la plume! A lui le chevalet, la boîte à couleurs, les brosses, les toiles, à lui l'immensité du ciel et de la mer!

Il est intéressant et juste de rendre hommage à la personnalité d'Eugène Boudin pour les rapports qu'il eut avec ses prédécesseurs et ses successeurs. Il s'est rendu un compte exact de ces rapports. Il y avait en lui un talent, une intelligence, un caractère. Voici comment il se situe exactement lui-même. Après avoir dit ce qu'il devait à Troyon, Isabey et Couture, qui lui obtinrent une pension annuelle pour aller à Paris, puis à Millet, puis à Jongkind, élève d'Isabey, qui « *commençait à faire avaler une peinture dont l'écorce un peu dure cachait un fruit excellent et des plus savoureux* », il ajoute : « *J'entrai aussi par la porte qu'il avait forcée et je commençai, quoique timidement encore, à offrir mes marines.* » Boudin s'exprime ainsi dans une autobiographie publiée dans *l'Art* en 1887 et reproduite par son exécuteur testamentaire, Gustave Cahen, dans le livre consacré à *Eugène Boudin, sa vie et son*



CAMILLE, OU LA DAME A LA ROBE VERTE

(MADAME CLAUDE MONET)

Musée de Brême.

(1866)

lointaine si l'on veut et certainement renouvelée, chez Boudin, une parenté évidente, si l'on préfère, avec les paysagistes hollandais et anglais. Ce que Boudin donna à Monet, s'il ne lui donna pas tout de suite l'admiration de sa peinture, c'est la révélation de la peinture, ce que Monet appelle encore, maintenant qu'il est un vieil artiste à barbe blanche, le coup de foudre qui lui [illegible] les yeux et lui illumina l'esprit, comme autrefois l'apôtre Paul sur le chemin de Damas. Le chemin où il subit ainsi la violence du sortilège est l'un de ceux qui montent aux falaises lorsque l'on a quitté le Havre pour la solitude de la côte et de la mer. Hugues Le Roux le situe sur les plateaux entre Rouelles et Frileuse. C'est là que l'apprenti regarda travailler le maître et qu'il vit s'arrêter sur sa toile « *les arbres et leur frissonnement, et le vent lui-même, avec sa clameur, ce grand bruit q*[illegible] *enfin au bord des falaises et prend son vol sur la mer* ».

Dès que Claude Monet vit, sous le pinceau de celui qui regardait alternativement la nature et sa toile, naître les bords escarpés de la terre, le mouvement des vagues, le passage des nuées, il eut un saisissement, il comprit. Dès cette minute, il était peintre. Adieu les feuilles de papier, les dessins au crayon et à la plume! À lui le chevalet, la boîte à couleurs, les brosses, les toiles, à lui l'immensité du ciel et de la mer!

Il est intéressant et juste de rendre hommage à la personnalité d'Eugène Boudin pour les rapports qu'il eut avec ses prédécesseurs et ses successeurs. Il s'est rendu un compte exact de ces rapports. Il y avait en lui un talent, une intelligence, un caractère. Voici comment il se situe exactement lui-même. Après avoir dit ce qu'il devait à Troyon, Isabey et Couture, qui lui obtinrent une pension annuelle pour aller à Paris, puis à Millet, puis à Jongkind, [illegible] d'Isabey [illegible] », il ajoute : « *J'entrai aussi par la porte qu'avait ouverte Corot et je commençai,* [illegible] *à offrir mes marines.* » Boudin s'exprime ainsi dans une autobiographie publiée dans *l'Art* en [illegible]. Gustave Cahen, dans le livre consacré à *Eugène Boudin, sa vie et son*


Claude Monet
1866.

œuvre (Floury, éditeur, Paris, 1900). Il continue en analysant ses marines, et achève sur l'influence qu'il a pu avoir :

« Tout cela est d'un bien mince mérite pour me mettre en ligne à côté des grands talents du présent. Si je n'ai pas le mérite d'être classé parmi ceux-là, j'aurai peut-être eu aussi ma très petite part d'influence dans le mouvement qui porte la peinture vers l'étude de la grande lumière, du plein air et de la sincérité dans la production des effets du ciel. Si plusieurs de ceux que j'ai eu l'honneur d'introduire dans la voie, comme Claude Monet, sont emportés plus loin par leur tempérament personnel, ils ne m'en devront pas moins quelque reconnaissance, comme j'en ai dû, moi-même, à ceux qui m'ont conseillé et offert des modèles à suivre. »

La reconnaissance de Monet se prouva par les relations affectueuses qu'il eut toujours avec Boudin depuis cette année 1856, où ils exposaient ensemble à Rouen : quatre tableaux de Boudin, et un tableau de Monet représentant une vue de Rouelles, dont un journal local dit : *« Une vue de Rouelles de M. Monet participe des qualités de M. Boudin »*.

L'année suivante, 1857, Claude Monet veut venir et vient à Paris. Nous verrons bientôt qu'il n'y oublie pas le peintre du Havre, auquel il doit son initiation.

III

La Brasserie des Martyrs

Paris ! Il faut aller à Paris ! C'est la pensée fixe des jeunes hommes, écrivains, artistes, qui respirent à l'étroit dans les petites et les grandes villes de la province, et même dans les campagnes, où il y a bien l'espace, mais où manque la société des humains pour s'y confronter, où il n'y a pas de journaux, pas de librairies, pas d'ateliers, pas de cafés littéraires. Claude Monet, comme les autres, après la leçon de Boudin, voulait être à Paris, pour voir les musées, et surtout les expositions, pour connaître d'autres peintres, pour exposer au Salon, alors la Mecque de tous ceux qui tiennent une palette, des brosses et des tubes. Plus tard, et même assez vite, presque tous, et surtout Monet, seront heureux de retrouver la solitude pour y élaborer leur art et essayer d'arracher quelque secret au sphinx immobile en apparence, et au visage changeant, qu'est la nature. Va donc pour Paris ! Monet ira en 1857, mais ce sera pour entrer dans un atelier, chez un « maître », pour y travailler, pour y arriver à un résultat sérieux. Par des connaissances et des recommandations, il peut se présenter chez Troyon et chez Monginot. Ce sont peines perdues. Monet, qui a respiré l'air vif de la mer et des champs avec Boudin, ne se sent pas fait pour cet art enfermé où le tableau tient compte au départ de visions et d'études véridiques, mais ne tarde pas à se transformer en combinaisons d'après des recettes courantes. Heureux encore celui qui peut apporter sa conception et son genre pour faire remarquer son œuvre parmi la troupe bariolée qui s'ébat annuellement, le premier mai, aux murailles du Palais de l'Industrie.

Monet ne va pas à l'atelier, mais il prend pied à la Brasserie des Martyrs. Il pénètre de son pas assuré de jeune homme de 17 ans dans cet antre mystérieux et tumultueux de la brasserie littéraire, où l'art, la philosophie, voire la politique, avaient un asile sous le second Empire. Celui-là ouvrait sa porte rue des Martyrs, à gauche, derrière

Notre-Dame-de-Lorette. Louis Mullem, qui y fréquentait avec Charles-Louis Chassin, m'a montré cet endroit fameux, auquel un autre des habitués, Firmin Maillard, a consacré un livre : *Les derniers bohèmes*, édité chez Sartorius, rue de Seine, en 1874, avec un portrait de la Mimi d'Henry Murger sur la couverture. Ce livre est devenu un livre d'histoire : on y reverra la foule parlante et gesticulante, éloquente et rêvassante, de tous ceux qui avaient alors en eux, selon leur âge, l'espoir ou le désespoir, et peut-être même les vieux espéraient-ils encore, ils ne savaient quoi ! Parmi eux, les uns portaient leur œuvre, le talent, le génie, l'avenir d'outre-tombe. Il y avait de ces hommes qui étaient des sujets pour la gloire, des futures statues pour les places publiques et pour les cimetières. D'autres devaient s'en aller sous terre avec leurs bégaiements, leurs pressentiments, leurs prétentions invaincues ou leurs regrets mélancoliques et superflus. Claude Monet poussa la porte, se trouva dans cette fumée des cigarettes, des cigares et des pipes, ce nuage opaque qui figurait un autre nuage, d'autres fumées qui se condensaient et se dispersaient sans cesse, fumées d'esthétique et de polémique, de théories et de poésies, de diatribes cruelles et de confessions naïves. En même temps que de la fumée et du bruit, il y avait de la lumière, la lumière trouble du gaz entourée d'un halo de brouillard, la lumière des phrases, des images, des inventions. Demandons l'énumération des grands rôles et des figurants de la Brasserie à son historien, Firmin Maillard, qui fait défiler sur les pages de son livre « *les coureurs d'images et les ciseleurs de phrases, chevaliers errants de la plume et du pinceau, chercheurs d'infini, marchands de chimères, entrepreneurs de tours de Babel.* » Voici le groupe des réalistes, que président Champfleury en paletot noisette et en cravate jonquille, Duranty auprès de Champfleury, Courbet, en gilet blanc, racontant sa visite à Ingres. Voici les poètes, Théodore de Banville, qui sourit, Pierre Dupont et Gustave Mathieu, qui chantent :

Au pays que le pampre dore
La vendange débordera;
Le grenier sous le foin ploiera,
Chantons la vendange et l'aurore !

Fernand Desnoyers, accompagné d'Adrienne, dite Noisette, interpelle CharlesMonselet du nom de Photophore, et exhibe l'épreuve de l'affiche qui annonce pour « *aujourd'hui samedi, 1er octobre 1859, la grande fête du Réalisme dans l'atelier du maître peintre Courbet, chef de la peinture indépendante, 32, rue Hautefeuille* ». Des choses tranquillement folles y sont annoncées. C'est la dernière soirée d'été, le peintre Courbet ne recevra pas cet hiver... Il y aura la première représentation de *Monsieur et Madame Durand,* comédie en cinq actes et en vers, refusée au théâtre de l'Odéon, lue par le poète Fernand Desnoyers... L'auteur des *Bourgeois de Molinchard,* Champfleury, jouera sur la contrebasse une symphonie de Haydn... Des intermèdes seront exécutés par MM. Charles Monselet, G. Staal, Amand Gautier, Bonvin, A. Schann, et une foule d'autres notabilités... Mme Adèle Esquiros lira un poème épique... Titine dansera le cancan... Les chroniqueurs pourront s'asseoir, etc. Mais poursuivons la revue nocturne des grands hommes de la Brasrie auxquels se mêlent de sérieux fantaisistes dont le réalisme trempe encore dans les eaux sanglantes du romantisme : Eugène Gris, pâtissier et homme de lettres, qui a pour blason un couteau de cuisine croisé d'une plume, et qui est l'auteur des *Morts violentes,* honorées d'une lettre de Victor Hugo; auprès du patron, son premier garçon-pâtissier, doux et pâle, en habit noir, qui offre son petit livre : *Comment se vengent les bâtards.* Alcide Dusolier écoute Pouyadou. Armand Baschet, poète du moineau de Lesbie, rêve en attendant Charenton. Pothey rime, Max Buchon arrive de Salins. La Landelle, auteur de la *Gorgone,* écrit sur l'album de Muratori. Le photographe Pierre Petit écoute Auguste de Châtillon, qui déclame à La Bédollière les beaux vers d'*A la Grand' Pinte* et de la *Levrette en paletot.* La rédaction du *Diable boiteux* entoure son directeur, l'auvergnat Guyot de Montpayroux, futur député et ambassadeur, qui exhibe le premier numéro du journal, dont l'en-tête est dessiné par Louis Duveau. Lesquels encore? Le graveur Léopold Flameng; Jean du Boys, qui mourra fou; Eugène Cressot, qui meurt de faim; Du Cleuziou, qui parle breton; Alphonse Duchesne, qui va porter au Français sa pièce d'*Armande Béjart,* dont il n'a pas encore écrit un vers; Hector Pessard, futur journaliste

influent; Ch. L. Chassin, futur historien de la Révolution; Poulet-Malassis, l'éditeur de Banville et de Baudelaire; Castagnary, le philosophe des Salons de peinture; Thirion le catholique, l'Élysée Méraut des *Rois en exil,* qu'Alphonse Daudet regarde ici d'un coup d'œil dardé de son monocle; Alfred Gaulier, futur courriériste parlementaire du *Rappel*; Alfred Delvau, emphatique; Tony Révillon, bon enfant; Massenet de Marancour, qui sera colonel de la Commune; Potrel, « un garçon qui écrit un article tous les deux ans et qui reçoit une gifle tous les deux jours, » cingle Jules Vallès; Olivier Métra, Durandeau, Carjat, Amand Gautier, Voillemot, Lavieille, Jules Héreau, Théodore Pelloquet, G. Staal, Emile Vernier, Houssot, l'auteur de *Rien n'est sacré pour un Sapeur,* Charles Bataille, Henry Murger, Privat d'Anglemont, le breton Luzel, Armand Lebailly, Charles Vincent, Edouard Plouvier, Poupart-Davyl, Hippolyte Castille, Lachambeaudie, Jean Journet, Marrast, Melvil-Bloncourt, Baudelaire, qui a publié les *Fleurs du mal,* qui ôte son « talma » et son cache-nez rouge et apparaît vêtu d'un habit bleu à boutons d'or. On entend des paroles comme celles-ci, à propos d'un pauvre Abadie, auteur des *Feuilles Mortes* : « *Il ne laisse rien, mais rien derrière lui* », dit un des féroces. « *Je vous demande bien pardon,* insinue doucement Delaporte, *il laisse trois enfants dans la misère la plus complète...* »

Ils sont tous là, les futurs illustres, et ceux qui n'ont qu'affiché des promesses dans le brouillard de la Brasserie, et ceux qui finiront vite et mal, à l'hospice des fous, ou qu'on trouvera pendus dans leur chambre de misère, ou lardés de coups de couteau. Paix à leurs mémoires! Mais la figuration de la Brasserie serait incomplète si les dames de ce temps-là n'apparaissaient pas auréolées de leurs chevelures blondes et brunes, Héloïse, Marguerite, Adrienne, dite Noisette, qui danse à l'Élysée-Montmartre, Eugénie Schaveroche, Antoinette, chantée par Glatigny, Clotilde, Hermance, Julia, Josefa, la grosse Pauline, la petite Adèle, Malvina, Mimi la Bretonne, Rosa la blonde, la petite Marie, et celles qui n'avaient que des surnoms, Cigarette, Clair de Lune, Monstre vert, Grain de raisin blanc, Moutonnet œil-de-verre, les Œufs-sur-le-plat.

C'est au milieu de cette foule que l'on aperçoit Claude Monet à

dix-huit ans, Claude Monet dessinant des portraits, des caricatures sur un coin de table, comme il en dessinait au Havre pour le papetier chez lequel il rencontra Boudin. Firmin Maillard le montre faisant en deux coups de crayon une charge très réussie de Bénassit, sous l'œil amusé du père Andrieu, directeur de la *Presse de la jeunesse*, et de son fils Jules Andrieu qui sera membre de la Commune, et qui, pour le moment, lit Sophocle à la Brasserie. Andrieu le père voudrait bien que Monet illustrât les pages de son journal, projet qui n'a pas eu de suite, mais ce que l'on peut regretter davantage, c'est qu'il ne reste pas un album des célèbres et des obscurs que l'artiste a vu de ses jeunes yeux défiler devant lui dans la brume noire et dorée du tabac et de l'alcool. Il aurait pu y voir aussi le mirage de la gloire lorsque se prononçaient ces noms déjà auréolés de Courbet et de Baudelaire, mais il ne pensait pas à la gloire, il pensait à vivre et à peindre par le mouvement instinctif qui est la force de la jeunesse, et qui nous apparaît plus tard comme la forme idéale et si belle de notre vie rêvée. Voici d'ailleurs ce qu'il m'écrivit textuellement de ces années de la Brasserie, vécues entre dix-sept et vingt ans, dont il a gardé le vif souvenir dans l'arrière-fond de sa mémoire :

« *Troyon et Monginot me conseillèrent tous deux d'entrer à l'atelier de Couture, ce que je ne fis pas, du reste. Je me bornais à aller dessiner dans une académie libre où je fis la connaissance de Pissarro. Et c'est à cette époque qu'entre temps j'allai à la fameuse Brasserie de la rue des Martyrs, qui me fit perdre beaucoup de temps et me fit le plus grand mal. C'est là que j'ai connu presque tous les gens dont parle Firmin Maillard dans son livre des* Derniers Bohèmes, *mais particulièrement Firmin Maillard, Albert Glatigny, Théodore Pelloquet, Alphonse Duchesne, Castagnary, Delvau, Daudet, et d'autres mauvais sujets comme moi à cette époque. J'y vis Courbet, mais ne fis sa connaissance qu'à mon retour du régiment.* »

Monet n'a pas à regretter le temps de la jeunesse incertaine et désordonnée, puisqu'il a su ensuite se discipliner et comprendre qu'il ne faut pas s'enliser dans les habitudes. Il a pu passer à côté du péril,

s'estimer heureux du danger couru qu'il a bravé. Il n'a pas été des faibles qui ont succombé, mais des forts qui ont été victorieux. Là, ce qui n'est pas inutile à un homme tel que lui, il a connu l'atmosphère surchauffée des théories des lettres et de l'art, les audaces et les puérilités de l'esprit, et il a pris et gardé le goût qui lui a fait aimer les livres toute sa vie. Il y a appris aussi que le vent du large, qui passe sur la mer et sur la plaine, dissipe toutes les vapeurs et tous les miasmes, et au sortir de la Brasserie fumante et fumeuse, il a aspiré avec délices l'air de la liberté, adoré la beauté de la nature, le charme de la campagne, la toute-puissance de la solitude.

IV

Années de Paris. — Lettres a Boudin

On sait, d'après les lettres écrites à Eugène Boudin par Claude Monet pendant ces premières années de Paris, quel voyage il commençait à travers l'art et quels étaient ses jugements précoces sur les artistes de ce temps. Voici la première de ces lettres publiées par Gustave Cahen. On y trouvera tout le désordre, tout l'élan, toute l'ardeur d'un jouvenceau de seize ans :

Paris, le 20 février 1856.

Cher Boudin,

Je viens d'apprendre, par un marchand de tableaux, qu'il vous attendait d'ici quelques jours, et je m'empresse de venir vous décider...

Vous ne sauriez croire l'intérêt que vous aurez en venant maintenant à Paris. Vous devez savoir qu'il y a une exposition de tableaux modernes qui renferme les œuvres de l'école de 1830 et qui prouve que nous ne sommes pas tant en décadence qu'on le dit. Il y a près de dix-huit Delacroix qui sont splendides, entre autres la Barque de Don Juan, *du Salon de 1855.*

Il y a autant de Decamps, une douzaine de Rousseau, des Dupré; il y a aussi sept à huit Marilhat, et tout cela des plus beaux. Enfin, c'est splendide, et je ne doute pas du plaisir que ça vous ferait.

Je vous dirai qu'auprès de tout cela, les Troyon ne se tiennent pas du tout, et les Bonheur encore moins.

Venez, vous ne pouvez qu'y gagner.

Vous savez aussi que le seul bon peintre de marines que nous ayons, Jongkind, est mort pour l'art; il est complètement fou. Les artistes font une souscription pour pourvoir à ses besoins.

Vous avez là une belle place à prendre.



LE HAVRE

TERRASSE AU BORD DE LA MER

(1866)

IV

Années de Paris. — Lettres à Boudin

On sait, d'après les lettres écrites à Eugène Boudin par Claude Monet pendant ces premières années de Paris, quel voyage il commençait à travers l'art et quels étaient ses jugements précoces sur les peintres de ce temps. Voici la première de ces lettres publiées par Gustave Cahen. On y trouvera tout le désordre, tout l'élan, toute l'ardeur d'un jouvenceau de seize ans :

[illegible] février 1856.

Cher Boudin,

Je viens d'apprendre, par un marchand de tableaux, qu'il vous attendait d'ici quelques jours, et je m'empresse de vous [illegible] [illegible]...

Vous ne sauriez croire l'intérêt que vous auriez en venant maintenant à Paris. Vous devez savoir qu'il y a une exposition de tableaux modernes qui renferme les œuvres de l'école de 1830 et qui prouve que nous ne sommes pas tant en décadence qu'on le dit. Il y a près de dix-huit Delacroix qui sont splendides, entre autres la Barque de Don Juan, *du Salon de 1855.*

Il y a autant de Decamps, une douzaine de Rousseau, des Dupré ; il y a aussi sept à huit Marilhat, et tout cela des plus beaux. Enfin, c'est splendide, et je ne doute pas du plaisir que ça vous ferait.

Je vous dirai qu'auprès de tout cela, les Troyon ne se [illegible] pas du tout et les Bonheur encore moins.

Venez, vous ne pouvez qu'y gagner.

Vous savez aussi que le seul bon peintre de marines que nous ayons, Jongkind, est mort pour l'art ; il est complètement fou. Les artistes font une souscription pour pourvoir à ses besoins.

Vous avez là une belle place à prendre.



Troyon me parle toujours de vous et sera très heureux de vous voir.

Le peu de choses que j'ai de vous ont été fort remarquées; je suis entouré d'une petite bande de jeunes peintres paysagistes qui seront très heureux de vous connaître; ce sont, du reste, de vrais peintres.

Apportez surtout de vos œuvres de marine; les bonnes choses sont toujours assez rares.

Quant à moi, j'espère que vous ne me refuserez pas une petite pochade de vous comme souvenir, et comme conseils, vous savez le cas que j'en fais.

Jacque, qui tient l'atelier dans lequel je travaille, voudrait aussi faire quelques affaires avec vous. Je crois qu'il peut vous être utile; il connaît énormément de monde.

En fait de nouvelles, j'ai à vous dire que Couture, ce rageur, a totalement abandonné la peinture. Ce n'est pas dommage : il a, à cette exposition, des tableaux qui sont bien mauvais. Ensuite, vous saurez que le petit « Daubigny » en question m'appartient tout à fait. Il est pendu dans ma chambre.

Je vois toujours ce brave Gustave Mathieu, qui me charge de vous dire mille choses, ainsi que M. Amand Gautier; ils désespèrent pour vous, si vous restez à vous abrutir dans cette ville du Havre.

Quant à moi, je me trouve joliment bien ici : je dessine ferme des figures; c'est une fameuse chose. Du reste, à l'académie, il n'y a que des paysagistes; ils commencent à s'apercevoir que c'est une bonne chose.

J'ai oublié de vous dire que Courbet et Corot brillent aussi à cette exposition, ainsi que Millet. Il y a là son tableau refusé au Salon, La Mort et le Bûcheron. *C'est une belle chose.*

Enfin, je termine. Ne craignez pas de me gêner pour me faire faire vos commissions : je suis tout à votre disposition.

Répondez-moi vite, et, à l'avenir, nous aurons, si cela vous va, une petite correspondance suivie, une petite gazette des arts.

Adieu, tout à vous.

C. Monet,

28, rue Pigalle.

Trois ans après, le 19 mai 1859, Claude Monet écrit à Boudin une lettre où il revient de sa première opinion sur Troyon :

Mon cher monsieur,

Je profite d'un instant pour venir vous entretenir de tout ce que je vois de beau à Paris.

Je n'ai pu aller encore qu'une seule fois à l'Exposition, que l'on vient de fermer pour huit jours; mais, malgré le peu de temps, j'ai pu voir que les paysagistes étaient en majorité. En qualité, les Troyon sont superbes, les Daubigny sont pour moi quelque chose de bien beau. Il y en a surtout un de Honfleur qui est sublime.

Il y a de jolis Corot, de vilains Diaz, par exemple. Le tableau de M. Gautier est très joli; il est calme et dans une gamme grise d'une tristesse profonde. Il est accablé d'articles d'éloges. Celui de M. Lhuillier pèche beaucoup.

J'ai été faire des visites à plusieurs peintres. Je commence par M. Gautier, qui m'a chargé de vous dire bien des choses et qui s'attend à vous voir à Paris prochainement. C'est l'avis de tout le monde. Ne restez pas à vous décourager dans cette ville de coton. Quant à moi, il m'a parfaitement reçu. Il a beaucoup de petits tableaux en train. Il doit commencer ces jours-ci une grande lithographie.

Vous m'avez prié de sonder un peu pour savoir comment allaient les affaires d'art. Il y a un peu de froid à cause de la guerre.

Ensuite, j'ai été chez M. Lhuillier. Il est chez M. Becq (de Fouquières), qui lui prête son atelier. Il est très content. Son tableau est vendu six cents francs. Il en fait un autre et a beaucoup de petits portraits à faire à cent francs.

L'on voit de ce moment-ci de jolies choses chez les marchands de tableaux.

Voici pour la bonne bouche. Avant de partir du Havre on m'a donné une lettre pour aller voir Troyon. J'y suis allé. Vous dire les belles choses que j'y ai vues serait chose impossible à dire;

des bœufs et des chiens admirables. Il m'a beaucoup parlé de vous et est tout étonné de ne pas vous voir arriver dans la capitale.

Il m'a chargé de vous dire de lui envoyer une dizaine de vos tableaux les plus faits, des marines grises, des natures mortes et des paysages. Il se charge de les placer s'ils sont plus faits que ceux que vous lui avez donnés dans le temps.

Il vous conseille beaucoup de venir ici. Il a l'air d'un bien brave homme, sans façons.

Quant à moi, voici ce qu'il m'a conseillé de faire : je lui ai montré deux de mes natures mortes; là-dessus, il m'a dit : « Eh bien, mon cher ami, vous aurez de la couleur; c'est juste d'effet; mais il faut que vous fassiez des études sérieuses, car ceci c'est très gentil, mais vous faites ça très facilement; vous ne perdrez jamais ça. Si vous voulez écouter mes conseils et faire de l'art sérieux, commencez par entrer dans un atelier où l'on ne fait que de la figure, des académies, apprenez à dessiner; c'est ce qui vous manque à presque tous aujourd'hui. Écoutez-moi et vous verrez que je n'ai pas tort; mais dessinez à force; on n'en sait jamais trop. Pourtant, ne négligez pas la peinture; de temps en temps, allez à la campagne faire des études, les pousser surtout. Faites quelques copies au Louvre. Venez me voir souvent; montrez-moi ce que vous ferez, et avec du courage, vous arriverez. »

De sorte que mes parents sont décidés à me laisser un mois ou deux d'après l'avis de Troyon, qui m'engage à rester ici un mois ou deux, à dessiner ferme. « De cette manière, m'a-t-il dit, vous allez acquérir des facultés; vous irez au Havre, et vous serez capable de faire de bonnes études dans la campagne, et l'hiver vous reviendrez vous fixer ici définitivement. »

Ceci est adopté par mes parents.

Alors il a fallu que je demande à Troyon où il m'engageait d'aller, et il m'a dit : « Voulez-vous écouter mes conseils? si je recommençais ma carrière, j'irais chez Couture; je puis vous recommander particulièrement. Il y a encore Picot et Cogniet; mais, m'a-t-il dit, j'ai toujours détesté la manière de ces gens-là. »

Répondez-moi de suite; dites-moi ce que vous pensez de tout

cela. Voici mon adresse : Place du Havre. Hôtel du Nouveau-Monde.

Répondez-moi de suite, parce que dans deux jours je déménage. Je vous indiquerai dans ma prochaine mon nouveau domicile.

Tout à vous.

C. Monet.

Nouvelle lettre quelques jours après, le 3 juin 1859, où Monet apprécie librement la peinture du moment. Le *Retour à la ferme*, de Troyon, est au Louvre depuis longtemps, la *Vue prise à Suresnes* y est entrée avec la collection Thomy-Thierry :

Cher monsieur Boudin,

Pardonnez-moi si je n'ai pas encore répondu à ce que vous me demandiez, mais le travail et cet étourdissant Paris me font oublier un peu les devoirs d'ami; enfin, mieux vaut tard que jamais, et arrivons au but.

J'ai été chez Troyon deux fois, il se fait un plaisir de vous voir. Figurez-vous qu'allant deux fois chez lui, je n'ai pas pensé à lui demander quand il partait pour la campagne, ce que vous m'aviez recommandé. Enfin, je crois qu'il ne partira pas de suite, car il a plusieurs toiles en train.

Venez le plus tôt possible. Voilà l'Exposition qui touche à sa fin. D'ici quinze jours, il n'en sera plus question. On dit même que l'on fermerait très prochainement une salle ou deux. Mais ce n'est qu'un on-dit; malgré cela, hâtez-vous.

J'ai revu plusieurs fois M. Gautier, qui sera bien aise de vous voir.

Quant à l'Exposition, j'y suis retourné plusieurs fois. Je vous dirai ce que je pense de quelques tableaux. Je peux me tromper, mais puisque cela semble vous intéresser :

Yvon a remis un second tableau; il est, selon moi, mieux fait que l'autre, mais ça n'est pas beau. C'est d'une couleur noire et sale; les types sont communs et ont tous la même expression. Quand on voit les Troyon, il y en a un ou deux énormes, le



VUE DE PARIS PRISE DU LOUVRE.

LE PONT-NEUF ET LE PANTHÉON

(1866)

cela. Voici mon adresse : Place du Havre. Hôtel du Nouveau-Monde.

Répondez-moi de suite, parce que dans deux jours je déménage. Je vous indiquerai dans ma prochaine mon nouveau domicile.

Tout à vous.

C. MONET.

Nouvelle lettre quelques jours après, le 3 juin 1859, où Monet apprécie librement la peinture du moment. Le *Retour à la ferme*, de Troyon, est au Louvre depuis longtemps, la *Vue prise à Suresnes* y est entrée avec la collection Thomy-Thierry :

Cher monsieur Boudin,

Probablement si je n'ai pas encore répondu à ce que vous me demandiez, mais le travail et l'étourdissant Paris me font oublier un peu les devoirs d'ami, enfin, mieux vaut tard que jamais, et arrivons au but.

J'ai été chez Troyon deux fois, il se fait un plaisir de vous voir. Figurez-vous qu'allant deux fois chez lui, je n'ai pas pensé à lui demander quand il partait pour la campagne, ce que vous m'aviez recommandé. Enfin, je crois qu'il ne partira pas de suite, car il a plusieurs toiles en train.

Venez le plus tôt possible. Voilà l'Exposition qui touche à sa fin. D'ici quinze jours, il n'en sera plus question. On dit même que l'on fermerait très prochainement une salle ou deux. Mais ce n'est qu'un on-dit; malgré cela, hâtez-vous.

J'ai revu plusieurs fois M. Gautier, qui sera bien aise de vous voir.

Quant à l'Exposition, j'y suis retourné plusieurs fois. Je vous dirai ce que je pense de quelques tableaux. Je peux me tromper, mais puisque cela semble vous intéresser :

Troyon a envoyé un second tableau; il est, selon moi, mieux fait que l'autre, mais ce n'est pas beau. C'est d'une couleur noire et sale; les troupeaux sont mauvais et ont tous la même expression. Quand on voit les Troyon, il y en a un ou deux énormes, le



Retour à la ferme *est merveilleux, il y a un ciel magnifique, un ciel d'orage. Il y a beaucoup de mouvement, de vent dans les nuages; les vaches et les chiens sont de toute beauté. Il y a aussi le* Départ pour le marché; *c'est un effet de brouillard au lever du soleil. C'est superbe; c'est surtout très lumineux. Une* Vue prise à Suresnes, *c'est d'une étendue étonnante. On se croirait en pleine campagne; il y a des animaux en masse; des vaches dans toutes les poses; mais ça a du mouvement et du désordre. Il y en a beaucoup de lui, et c'est lui qui a remporté cette année le plus de succès. Il y en a que je trouve un peu trop noirs dans les ombres. Quand vous serez là, vous me direz si j'ai raison. Un bien beau tableau que j'oubliais, c'est un chien qui a à la gueule une perdrix. C'est magnifique; on sent le poil. La tête est surtout très soignée.*

Il y a des chiens d'un nommé Joseph Stevens, un Belge, qui, comme aspect, sont très nature; mais il escamote les finesses.

Le grand tableau de Rousseau, Les Chiens, *est trop grand. Il est un peu confus. Il est mieux en détail qu'en ensemble.*

En somme, il y a de très belles choses.

Théodore Rousseau a fait de très beaux paysages.

Il y a deux ou trois portraits de Pils qui sont très beaux comme exécution large et comme aspect.

M. Morel Fatio fait des marines qui n'ont pas le sens commun; c'est affreux.

Monginot a mis un tableau, Bertrand et Raton. *Il fait de l'effet, voilà tout. Il a mis ce tableau qui était chez Lebas. Adolphe Leleu a mis de jolies choses. Il y a Armand Leleu qui a voulu faire du paysage comme Corot, en y mettant de grandes figures; mais il a échoué. Sans cela, il a fait d'assez jolies choses.*

Lambinet a plusieurs toiles. Il a un certain succès. Pour moi, il ne me plaît qu'à moitié. C'est du papillotage, du chic.

Jadin fait aussi des chiens; mais, après Troyon, c'est de la charge.

Hamon n'a fait, pour moi, que d'horribles choses, sans couleur, sans dessin. C'est grimacier, prétentieux; en un mot, ça n'a aucune idée de la nature.

Théodore Frère a une masse de tableaux d'Orient qui sont magnifiques; il y a dans tous ces tableaux de la grandeur, une lumière chaude, et, ensuite, c'est très beau comme détail et comme mouvement.

Delacroix a fait de plus belles toiles que ce qu'il a mis cette année. Ce ne sont que des indications, des ébauches; mais, comme toujours, il a de la verve, du mouvement.

Daubigny, en voilà un gaillard qui fait bien, qui comprend la nature!

Cette vue de Villerville dont je vous ai parlé, c'est quelque chose de merveilleux. Ce serait bien malheureux si vous ne voyiez pas ça. Vous peindre les détails est chose difficile pour moi, et le temps me presse.

Les Corot sont de simples merveilles. Il n'y a pas une marine d'un peu passable.

Isabey a fait une horrible machine. Comme détail, c'est joli. Il y a de jolies petites figures. En somme, les peintres de marines manquent totalement, et c'est pour vous un chemin qui vous mènerait loin.

Vous m'engagez à aller voir M. Monginot. J'ai reçu justement, en même temps que la vôtre, une lettre de recommandation pour lui. J'y ai été, et il m'a on ne peut mieux reçu. C'est un charmant garçon. Il est jeune. Il m'a montré une petite marine de vous.

Il fait de très belles choses. Il a mis son atelier à ma disposition, et j'en profiterai de temps en temps.

Depuis que je vous ai écrit, les choses ont changé, et je vous expliquerai dans ma prochaine, qui sera plus prompte que celle-ci, de quelle manière je suis casé ici. Je pense que vous m'approuverez.

Hâtez-vous. Plus que huit jours pour voir l'Exposition.

Je suis à présent, 35, rue Rodier.

Tout à vous.

C. Monet.

Par une autre lettre, du 21 avril 1860, Monet exprime à Boudin

son désir de le voir, de lui demander des conseils sur ses travaux, et il signe : « *Votre élève et ami* ».

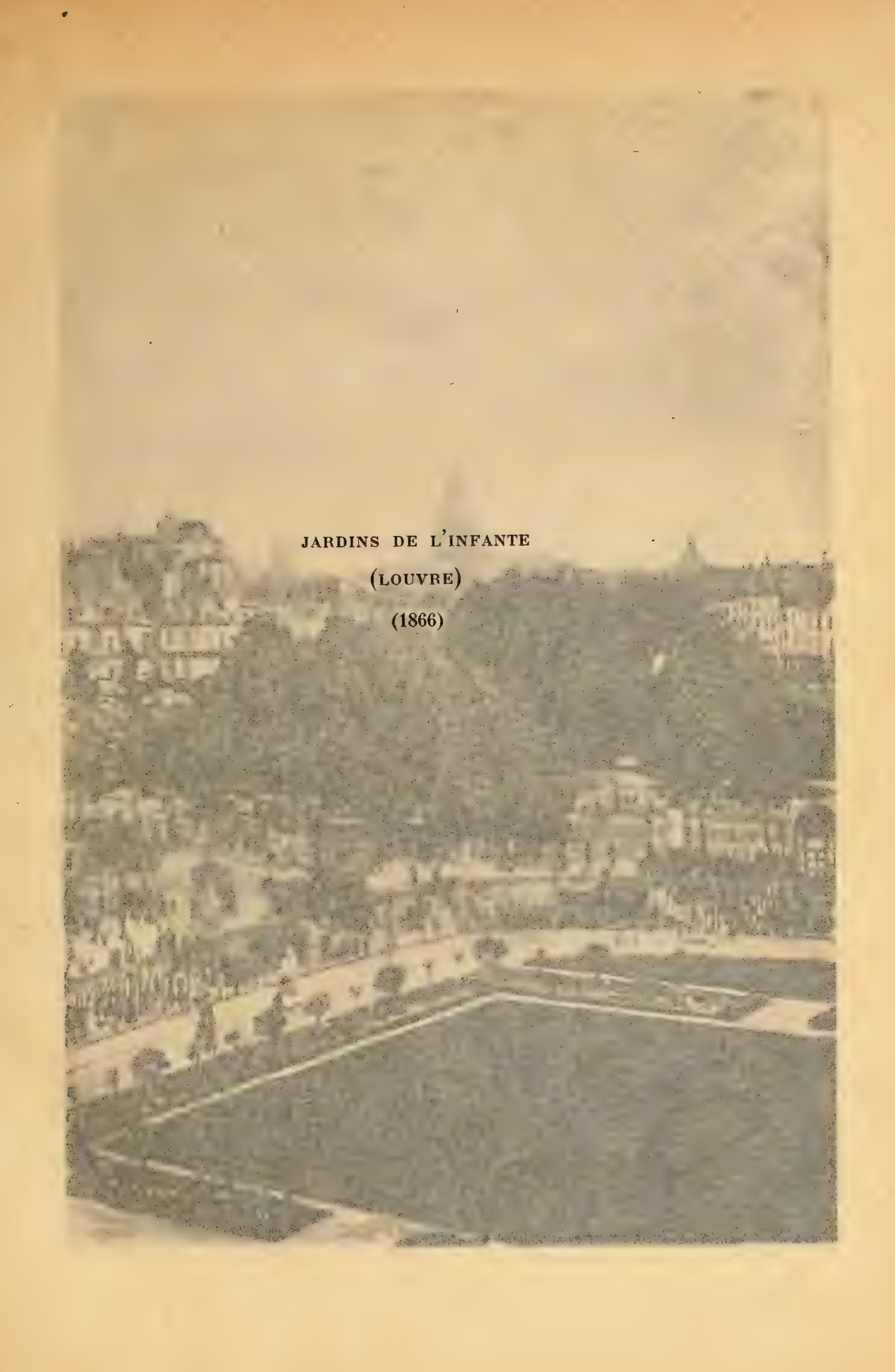
Ces lettres, écrites par Monet à Boudin, entre seize et vingt ans, valaient d'être insérées dans sa biographie. Il a pu, depuis, reviser quelques-uns des jugements qu'il rédigeait alors avec toute l'ardeur de la jeunesse. Mais la plupart sont restés exacts, témoignent d'une vision nette, d'un esprit lucide, et d'un amour de l'art qui ne s'est jamais démenti. Ce sont de précieux documents sur les années de formation de l'intelligence et du talent de l'artiste.

V

Chasseur d'Afrique. — Retour au Havre. — Jongkind

Changement à vue, car cela ne fut pas long. Le tirage au sort enlève Monet à la Brasserie, l'envoie en Algérie pendant deux ans. Sa famille n'était pas satisfaite de sa résistance aux invites de l'art régulier. Puisqu'il ne veut pas être un artiste selon la norme, on le laisse partir pour le régiment, on ne lui achète pas de remplaçant lorsqu'il a amené un mauvais numéro à la loterie militaire de ce temps-là. Le jeune homme de vingt ans n'a pas cédé, s'en va rejoindre à Alger un escadron de chasseurs d'Afrique où il est incorporé. Ceci se passait en 1861, et Monet a encore dans la mémoire et dans les yeux l'éblouissement de cette terre chauffée et illuminée de soleil, séparée du continent d'Europe par une mer bleue, aux lames crêtées d'argent, qui ne ressemble pas aux mers vertes du septentrion. Mais s'il connaît l'ivresse de la végétation chargée de fleurs et de fruits, s'il y contemple un espace éclairé par un soleil qu'il ignorait, le Parisien élevé en Normandie, habitué aux fraîcheurs et aux brumes de la Manche, souffre de cette atmosphère surchauffée. La maladie s'empare de lui, anémie sa robuste santé, et après deux années, le chasseur d'Afrique est à bout de forces, à un tel point que ses parents, qui l'aiment et ne sont pas intraitables, s'empressent, lorsqu'il vient en congé de convalescence, de lui « acheter un homme » qui viendra prendre sa place aux « batt' d'Aff » pendant que lui restera au Havre, en attendant Paris.

Claude Monet ne garde pourtant pas un mauvais souvenir de ces deux années passées sous le ciel d'Afrique : « *Cela,* me dit-il, *m'a fait le plus grand bien sous tous les rapports et m'a mis du plomb dans la tête. Je ne pensais plus qu'à peindre, grisé que j'étais par cet admirable pays, et j'eus désormais tout l'assentiment de ma famille, qui me voyait si plein d'ardeur au travail.* »



JARDINS DE L'INFANTE

(LOUVRE)

(1866)

V

Chasseur d'Afrique. — Retour au Havre. — Jongkind

Changement à vue, car cela ne fut pas long. Le tirage au sort enlève Monet à la Brasserie, l'envoie en Algérie pendant deux ans. Sa famille n'était pas satisfaite de sa résistance aux invites de l'art régulier. Puisqu'il ne veut pas être un artiste selon la norme, on le laisse partir pour le régiment, on ne lui achète pas de remplaçant lorsqu'il a amené un mauvais numéro à la loterie militaire de ce temps-là. Le jeune homme de vingt ans n'a pas cédé, s'en va rejoindre à Alger un escadron de chasseurs d'Afrique où il est incorporé. Ceci se passait en 1860 et Monet a conservé dans la mémoire et dans les yeux l'éblouissement de cette terre chauffée et illuminée de soleil, séparée du continent d'Europe par une mer bleue, aux lames crêtées d'argent, qui ne ressemble pas aux mers vertes du septentrion. Mais s'il connaît l'ivresse de la végétation chargée de fleurs et de fruits, s'il y contemple un espace éclairé par un soleil qu'il ignorait, le Parisien élevé en Normandie, habitué aux fraîcheurs et aux brumes de la Manche, souffre de cette atmosphère surchauffée. La maladie s'empare de lui, anémie sa robuste santé, et après deux années, le chasseur d'Afrique est à bout de forces, à un tel point que ses parents, qui l'aiment et ne sont pas intraitables, s'empressent, lorsqu'il vient en congé de convalescence, de lui « acheter un homme » qui viendra prendre sa place aux « bat. d'Af » pendant que lui restera au Havre, en attendant Paris.

Claude Monet ne garde pourtant pas un mauvais souvenir de ces deux années passées sous le ciel d'Afrique. « Cela, me dit-il, m'a *fait le plus grand bien sous tous les rapports et m'a mis du plomb dans la tête. Je ne pensais plus qu'à peindre, grisé que j'étais par cet admirable pays, et j'eus désormais tout l'assentiment de ma famille, qui me voyait si plein d'ardeur au travail.* »



Il fit alors la connaissance de Jongkind, qui était au Havre, guéri, revenu à l'art, et il alla peindre avec lui et Boudin à Sainte-Adresse, à Honfleur et aux environs. C'est auprès de ces deux artistes si ardents, si sincères, Boudin, si fin, Jongkind, si hardi, que Monet eut son véritable apprentissage. L'atelier était la nature, le large où se gonflait la mer, le ciel qui déployait ses féeries de nuages dans la lumière des jours. Les maîtres étaient ces deux hommes soumis à la vérité comme deux écoliers scrupuleux. Quel trio incomparable avec le jeune Monet, déjà marqué par la fée de la peinture! Boudin se liait à l'école des peintres de la Manche, tels qu'Isabey, en ayant comme eux un port d'escale en Hollande, mais avec une autre nuance que les Hollandais. Plus encore que Boudin, le hollandais Johann-Barthold Jongkind, bien que rattaché traditionnellement aux paysagistes et aux marinistes hollandais, fut par ses tableaux et ses aquarelles, un précurseur de l'impressionnisme. Ce qu'a très bien noté Edmond de Goncourt, dans son *Journal,* le 4 mai 1871 : « *Une chose me frappe,* dit-il, *c'est l'influence de Jongkind. Tout le paysage qui a une valeur à l'heure qu'il est, descend de ce peintre, lui emprunte ses ciels, ses atmosphères, ses terrains. Cela saute aux yeux et n'est dit par personne.* » Successeur avéré des peintres de son pays, Jongkind n'en était pas moins au seuil d'une évolution nouvelle, et il en est toujours ainsi avec les artistes originaux. Claude Monet lui a voué un culte particulier, pour l'imprévu exact de ses paysages de villes et de campagnes, ses scènes de patinage où les patineurs passent si vite, décrivant leurs arabesques sur l'eau durcie, ses rues où les maisons livrent tous les secrets de leurs murailles, de leurs portes, de leurs fenêtres, à la visite radieuse de la lumière qui éclaire du même éclat et de la même douceur les choses neuves et vieilles, les monuments et les taudis.

VI

Atelier Gleyre. — Début au Salon.
Découverte par Paul Mantz. — Le « Déjeuner sur l'herbe »

Monet revint, et cette fois définitivement, à Paris, vers **1863**, avec l'obligation d'entrer dans l'atelier Gleyre. Il y entra, mais il y resta peu de temps. Le peintre des *Illusions perdues,* tendre, rêveur et poncif, illustrateur attardé des imaginations poétiques de la Restauration, ne pouvait être le professeur des impatients et des indisciplinés qui allaient révolutionner la fin du XIXe siècle.

La première fois que le maître s'approcha de l'élève, il le félicita. mais lui demanda de ne pas reproduire la nature telle qu'elle était et de se souvenir de l'antique. Monet ne comprit pas, lui qui avait vu Boudin et Jongkind s'acharner, non pas à imiter servilement les choses, entreprise bien impossible, et d'ailleurs inutile, mais à leur garder leur aspect de vérité. L'antique n'avait rien à voir dans cette opération instinctive. Il protesta en lui-même, fit partager son sentiment à trois camarades qui étaient Renoir, Bazille, Sisley, et finalement les entraîna, dit-il, à fuir ce « *funeste enseignement* ».

Voici, d'ailleurs, comment Claude Monet a raconté avec précision à un fin journaliste, Marcel Pays, qui l'interrogeait (*Excelsior* du 26 janvier 1921), comment il partit de l'atelier de Gleyre où le peintre Toulmouche lui avait conseillé d'entrer :

« *Je trouvai, chez Gleyre, Renoir, Sisley et Bazille... Comme nous dessinions d'après un modèle, d'ailleurs superbe, Gleyre critiqua mon travail :*

— Ce n'est pas mal, dit-il, mais le sein est lourd, l'épaule trop puissante, et le pied excessif.

— Je ne peux dessiner que ce que je vois, répliquai-je timidement.

— Praxitèle empruntait les meilleurs éléments de cent modèles imparfaits pour créer un chef-d'œuvre, riposta sèchement Gleyre. Quand on fait quelque chose, il faut penser à l'antique!

Le soir même, je pris à part Sisley, Renoir et Bazille :

— Filons d'ici, leur dis-je. L'endroit est malsain : on y manque de sincérité.

Nous partîmes après quinze jours de leçons de cette force... Et bien nous en prit, car je ne sache pas qu'aucun des forts en thème de l'atelier ait fait rien qui vaille. »

Alors, eurent lieu les premiers essais pour le Salon, où Monet fut reçu en 1865, avec la *Pointe de la Hève* et l'*Embouchure de la Seine à Honfleur.* Les yeux d'un critique savant de la peinture ancienne, Paul Mantz, aperçurent l'originalité et la force qui marquaient ces premiers envois au Salon d'un artiste de vingt-quatre ans. Honneur à Paul Mantz! Le premier, par sa perspicacité, il a vraiment découvert Monet, pressenti qu'il tiendrait une place dans l'art de son temps. Voici comment il s'exprimait dans son compte rendu du Salon de 1865, paru dans la *Gazette des Beaux-Arts :*

« *Il nous faut ici écrire un nom nouveau. Nous ne connaissions pas M. Claude Monet, l'auteur de la* Pointe de la Hève *et de l'*Embouchure de la Seine à Honfleur. *Ce sont là, croyons-nous, des œuvres de début, et il y manque cette finesse qu'on n'obtient qu'au prix d'une longue étude; mais le goût des colorations harmonieuses dans le jeu des tons analogues, le sentiment des valeurs, l'aspect saisissant de l'ensemble, une manière hardie de voir les choses et de s'imposer à l'attention du spectateur, ce sont là des qualités que M. Monet possède déjà à un haut degré. Son* Embouchure de la Seine *nous a brusquement arrêté au passage, et nous ne l'oublierons plus. Nous voilà intéressé désormais à suivre dans ses futures tentatives ce mariniste sincère.* »

Il y eut, cette même année, un autre témoignage que celui de Paul Mantz en faveur de Monet. Dans l'album de l'*Autographe au*

Salon de 1865 et dans les ateliers, consacré à Boudin, Bracquemond, Daubigny, Daumier, Courbet, Jongkind, Manet, Th. Rousseau, Puvis de Chavannes, il y eut une place pour Claude Monet, loué en ces termes dans le nº 9 de l'*Autographe,* du samedi 24 juin 1865 : « Monet. *L'auteur de la marine la plus originale et la plus souple, la plus solidement et la plus harmonieusement peinte qu'on ait exposée depuis longtemps. Une tonalité un peu sourde, comme dans les Courbet; mais quelle richesse et quelle simplicité d'aspect! M. Monet, inconnu hier, s'est fait d'emblée une réputation par ce seul tableau.* — Pigalle. »

En 1865, Monet fit la connaissance de Gustave Courbet.

Il avait entrepris, à cette époque, la grande toile du *Déjeuner sur l'herbe,* aujourd'hui morcelée, mais toujours belle d'ordonnance et dont l'esquisse entière est au musée de Francfort. La scène se passe dans la forêt de Fontainebleau, et Monet avait appliqué sa volonté et toute la force de son art de jeunesse à représenter des personnages tels qu'ils apparaissaient en plein air, dans leur décor de verdure. Là fut la vraie révolution dans la pratique de la peinture, et c'est en réalité un nom justifié que celui de l'École du plein air, donné aux peintres qui s'inspirèrent du même principe d'observation que Monet. Il faut bien dire, une fois de plus, qu'Edouard Manet ne comprit pas tout de suite la nouveauté de cette peinture dite « de plein air ». Son *Déjeuner sur l'herbe,* aujourd'hui sur le seuil du Louvre, dans la collection Moreau-Nélaton, où il s'est amusé à reproduire en moderne un groupement de Raphaël, est éclairé de la lumière de l'atelier, bien que la scène se passe dans un paysage d'été. Cela n'empêche nullement Edouard Manet d'être un précurseur pour le sens de la vie moderne, pour la vision directe des êtres et des choses, pour l'exécution franche et inattendue qui devait fatalement le conduire à la peinture claire après les belles toiles de sa première manière, que l'on a appelée sa manière espagnole, les figures singulières et captivantes de *Lola de Valence,* du *Fifre,* de l'*Olympia*. C'est dans ces œuvres que Claude Monet apprit de Manet la loyauté et l'unité des formes, mais il faut aussi lui rendre ce qui lui est dû et voir clairement ce qu'il a

apporté de vraiment nouveau et hardi, de par son tempérament, son instinct, sa réflexion. La première preuve de cette conquête des aspects et des harmonies fut donnée par ce jeune homme de vingt-six ans lorsqu'il commença de peindre, lui aussi, son *Déjeuner sur l'herbe* dans une clairière de la forêt de Fontainebleau.

Ce vaste tableau est encore dans son atelier au jour où j'écris ces lignes, et j'espère qu'il ne le quittera que pour aller au Luxembourg, puis au Louvre, sa place naturelle, car il est une date dans l'histoire de la peinture, en même temps qu'une affirmation extraordinairement énergique et belle d'un talent qui se cherche et qui se trouve. L'esquisse est plus complète, la toile définitive ayant été, par suite de circonstances fâcheuses, abîmée et diminuée, mais la partie qui a subsisté forme un tout suffisant et superbe. Sur un fond de forêt d'arbres séculaires, de verdures ensoleillées par places et creusées de beaux asiles d'ombre, le déjeuner a été installé. Des femmes assises ou debout, un homme allongé, un autre homme debout, entourent la nappe blanche du déjeuner où se voient un pâté, des fruits, des bouteilles, des verres, des assiettes. La femme assise au centre, vêtue de blanc, face au spectateur, qui tient une assiette pour l'offrir à l'un des convives, charmante de visage, d'un ovale plein, d'une chair délicate, avec des regards jeunes, est admirable de grâce et de naturel. Debout, derrière elle, une femme en robe de toile bleue, cache son visage du mouvement qu'elle fait des deux bras pour retirer son chapeau. Un grand diable d'homme à binocle, coiffé d'un chapeau canotier, lui parle : c'est le peintre Bazille. Assis sur l'herbe, un autre homme, face réjouie, beau garçon, cheveux bouclés, barbe châtaine en collier, est Lambron, le peintre des croque-morts. L'homme étendu tout de son long, à droite, avec des jambes qui n'en finissent plus, est encore Bazille, deux fois modèle dans ce *Déjeuner sur l'herbe,* ce qui prouve que les modèles étaient rares et que la société était restreinte. C'est le même Bazille qui se dressera de toute sa haute taille dans l'*Atelier des Batignolles*, de Fantin-Latour, où les jeunes peintres, parmi lesquels Claude Monet, sont rassemblés autour d'Edouard Manet.

Ce fut pendant qu'il peignait son tableau de 1865, que Claude Monet reçut la visite de Gustave Courbet. On avait parlé à celui-ci

du *Déjeuner sur l'herbe,* et il voulut voir *« ce tableau de plein air »*, et le *« jeune homme qui peignait autre chose que des anges ».* De là, une première entrevue et des relations qui n'ont jamais cessé entre le maître et le débutant. *« Je garde de ces relations un précieux souvenir,* dit souvent Monet. *Courbet a toujours été pour moi si encourageant et si bon, jusqu'à me prêter de l'argent dans les moments difficiles. »* Pour commencer, Courbet lui avait fait modifier le tableau quelque temps avant la date d'envoi au Salon, et Monet n'était pas resté satisfait de la modification qu'il avait acceptée. Il laissa donc la toile, la roula, l'abandonna dans un logis de Fontainebleau où il avait eu ses meubles saisis, avec faculté de la reprendre. Il la reprit en effet plus tard, mais trouva son *Déjeuner* détérioré par l'humidité, il dut en couper une partie sur les bords de droite et de gauche; c'est ainsi qu'il ne reste que les jambes interminables de Bazille, mais la partie centrale est restée fraîche, délicate, et d'une maîtrise incontestable.

VII

« Camille » ou la « Dame a la robe verte ». Opinions d'Arsène et Henry Houssaye, Edmond About, Émile Zola, W. Burger, Castagnary. L'État aveugle

Pour remplacer au Salon le *Déjeuner sur l'herbe,* Monet peignit en quelques jours une autre toile, qui figura à ce Salon de 1866 sous le nom de *Camille,* connu aussi depuis sous le titre de la *Dame à la robe verte.* Il fut acheté par Arsène Houssaye pour la somme de huit cents francs, et l'auteur du *Quarante et unième fauteuil à l'Académie* s'était engagé à donner le tableau au musée du Luxembourg. *« Pourquoi,* écrivait-il plus tard à Monet, *n'avez-vous pas exposé ce chef-d'œuvre :* « La Femme au Gant »*, que j'offrirai un de ces jours au musée du Luxembourg ? »* Il n'en fit rien, par négligence sans doute, et *« Camille »*, à la mort d'Arsène Houssaye, fut vendue quatre cents francs à Durand-Ruel par son fils et héritier, Henri Houssaye. L'auteur de l'*Histoire d'Apelles,* qui passait, depuis ce livre de jeunesse, pour avoir des lumières sur la peinture antique, en manquait totalement pour la peinture moderne, car s'il y eut jamais chef-d'œuvre incontestable, inspiré par la réalité d'un être vivant, ce fut bien ce portrait de *Camille à la robe verte.* Je l'ai vu pendant la station qu'il fit chez Durand-Ruel, avant d'être acquis, au prix de 30.000 francs, par un musée allemand, et l'impression m'en est restée ineffaçable, comme à tous ceux, d'ailleurs, qui ont pu l'admirer pendant ce dernier passage parmi nous.

Comment oublier, en effet, cette magnifique apparition, cette tournure d'une maîtrise nouvelle, donnée à cette femme, dressée sur la toile comme une noble statue. La vision est belle et singulière. La belle créature passe, apparaît, va disparaître, en une allure pleine de puissance et de grâce. Elle se retourne à demi,

tenant d'une petite main gantée la bride de son chapeau. L'expression est intraduisible, une sorte de coquetterie dédaigneuse marquée aux paupières baissées, au coin de la bouche, de ce beau visage régulier. Tout ce mouvement de départ est formulé au contournement du torse, sous la jaquette bordée de fourrures, à l'élan aisé de tout le corps sous la robe à bandes noires et vertes qui s'écroule à grands et larges plis. C'est un portrait particulier, une de ces bonnes fortunes de peintre qui a su arrêter le modèle à un moment de perfection. C'est aussi une effigie de la femme de toujours, une des beautés de la peinture, une nouvelle preuve, après le *Déjeuner sur l'herbe,* de la force de Monet, peintre de figures. Il y en a eu d'autres, avant que le peintre, donné tout entier à la peinture de paysages, s'en allât presque oublier les êtres dans l'immense nirvana lumineux de la nature.

Edmond About, qui écrivait alors des comptes-rendus de Salons, ne vit pas la beauté de cette apparition, trouva que l'on avait bien fait de placer *Camille* dans la salle de débarras qu'il désigna comme le *Capharnaüm de l'Art,* et que l'on appelait aussi du nom irrévérencieux de « dépotoir ». Il consigna son mépris dans les termes suivants qu'il recueillit inconsciemment dans son volume du *Salon de 1866,* publié chez Hachette en 1867 :

« J'admets que la femme à la robe, par M. Monet, soit jetée dans ces rebuts. Car une robe n'est pas plus un tableau qu'une phrase écrite correctement n'est un livre. On peut chiffonner la soierie avec une certaine adresse et pourtant avoir tout à apprendre. Que m'importe l'habit, si je n'y devine pas un corps bien modelé, ni même le contour banal du mannequin, si la tête n'est pas une tête, si la main n'est pas même une patte. »

Émile Zola vit autre chose dans cette œuvre du débutant, au cours du Salon qu'il écrivit pour l'*Événement,* dirigé par Villemessant, Salon qui fit scandale pour son apologie d'Édouard Manet, refusé à ce Salon de 1866, Salon qu'il fallut interrompre sous les menaces du désabonnement et les lettres d'injures. Donc, le 11 mai, dans un chapitre intitulé : *Les réalistes au Salon,* Émile Zola parlait ainsi de Claude Monet et de son œuvre :



SAINT-GERMAIN L'AUXERROIS

(1866)

tenant d'une petite main gantée la bride de son chapeau. L'expression est intraduisible, une sorte de coquetterie dédaigneuse marque ces paupières baissées, au coin de la bouche, de ce beau visage régulier. Tout ce mouvement de départ est formulé au contournement du torse, sous la jaquette bordée de fourrures, à l'élan aisé de tout le corps sous la robe à bandes noires et vertes qui s'éroule à grands et larges plis. C'est un portrait particulier, une de ces bonnes fortunes de peintre qui a su arrêter le modèle à un moment de perfection. C'est aussi une effigie de la femme de toujours, une des beautés de la peinture, une nouvelle preuve, après le *Déjeuner sur l'herbe*, de la force de Monet, peintre de figures. Il y en a eu d'autres, avant que le peintre, donné tout entier à la peinture de paysages, s'en allât presque oublier les êtres dans l'immense nirvana lumineux de la nature.

Edmond About, qui écrivait alors des comptes rendus de Salons, ne fut pas touché par la beauté de cette apparition, trouva que l'on avait bien fait de placer *Camille* dans la salle de débarras qu'il désignait comme le *Capharnaüm de l'Art*, et que l'on appelait aussi du nom irrévérencieux de « dépotoir ». Il consigna son mépris dans les termes suivants qu'il recueillit incessamment dans son volume du *Salon de 1866*, publié chez Hachette en 1867 :

« *J'admets que la femme à la robe, par M. Monet, soit jetée dans ces rebuts. Car une robe n'est pas plus un tableau qu'une phrase écrite correctement n'est un livre. On peut chiffonner la soie avec une certaine adresse et pourtant avoir tout à apprendre. Que m'importe l'habit, si je n'y devine pas un corps bien modelé, ni même le contour banal du mannequin, si la tête n'est pas une tête, si la main n'est pas même une patte.* »

Emile Zola vit autre chose dans cette œuvre du débutant, au cours du Salon qu'il écrivit pour l'*Événement*, dirigé par Villemessant, Salon qui fit scandale pour son apologie d'Edouard Manet, refusé à ce Salon de 1866, Salon qu'il fallut interrompre sous les menaces de désabonnement et les lettres d'injures. Donc, le 11 mai, dans un chapitre intitulé : *Les réalistes au Salon*, Emile Zola parlait ainsi de Claude Monet et de son œuvre :



« J'avoue que la toile qui m'a le plus longtemps arrêté est la Camille *de Claude Monet. C'est là une peinture énergique et vivante. Je venais de parcourir ces salles si froides et si vides, las de ne rencontrer aucun talent nouveau, lorsque j'ai aperçu cette jeune femme, traînant sa longue robe et s'enfonçant dans le mur, comme s'il y avait eu un trou. Vous ne sauriez croire combien il est bon d'admirer un peu, lorsqu'on est fatigué de rire et de hausser les épaules.*

» Je ne connais pas M. Monet, je crois même que jamais auparavant je n'avais regardé attentivement une de ses toiles. Il me semble cependant que je suis un de ses vieux amis. Et cela parce que son tableau me conte toute une histoire d'énergie et de vérité.

» Eh oui! voilà un tempérament, voilà un homme dans la foule de ces eunuques. Regardez les toiles voisines, et voyez quelle piteuse mine elles font à côté de cette fenêtre ouverte sur la nature. Ici, il y a plus qu'un réaliste, il y a un interprète délicat et fort qui a su rendre chaque détail sans tomber dans la sécheresse.

» Voyez la robe. Elle est souple et solide, elle traîne mollement, elle vit, elle dit tout haut qui est cette femme. Ce n'est pas là une robe de poupée, un de ces chiffons de mousseline dont on habille les rêves; c'est de la bonne soie, point usée du tout et qui serait trop lourde sur les crêmes fouettées de M. Dubufe. » (MON SALON, *augmenté d'une dédicace et d'un appendice, Paris, Librairie Centrale, 1866.*)

La dédicace de cette brochure était adressée à Paul Cézanne. Elle est restée célèbre : *« J'éprouve une joie profonde, mon ami, à m'entretenir seul à seul avec toi... »* L'appendice se composait de lettres de protestation et d'injures, et de lettres d'éloges et d'encouragements au critique inconnu. Il y avait aussi, sur la couverture verte, et sur la première page de la brochure, cette épigraphe : *« Ce que je cherche avant tout dans un tableau, c'est un homme, et non pas un tableau. »* Zola avait trouvé un homme en Monet, et aussi en Pissarro, comme en Manet, Courbet, Millet, Corot, Daubigny, avec des réserves de critique. Mais aucune réserve ne sauva

Zola et la suite du compte-rendu du Salon de 1866 fut confiée à Théodore Pelloquet. Il reste de ce débat ancien que Zola, comme Paul Mantz, admira une œuvre de Claude Monet à ses débuts, et sut donner des raisons de son admiration.

De même, W. Bürger, qui est resté un maître de la critique d'art, a célébré Claude Monet débutant par deux paragraphes de son Salon de 1866, recueillis au Tome II de ses *Salons*. Voici, d'abord, pour le portrait : « *Attendez! voilà qu'un autre tout jeune homme, M. Claude Monet, plus heureux que son presque homonyme Manet, dont nous parlerons bientôt, a eu la chance de faire recevoir* Camille, *grand portrait de femme debout et vue de dos, traînant une magnifique robe de soie verte, éclatante comme les étoffes de Paul Véronèse. Je veux bien révéler au jury que cette opulente peinture a été faite en quatre jours. On est jeune, on avait cueilli des lilas au lieu de rester enfermé dans l'atelier. L'heure du Salon arrivait. Camille était là, revenant de la cueillette des violettes, avec sa traîne couleur de gazon et son caraco de velours. Désormais, Camille est immortelle et se nomme la* Femme à la robe verte. » Et voici pour le paysage exposé la même année : « *Le jeune auteur de la* Femme à la robe verte, *M. Claude Monet, a fait aussi son paysage,* l'Allée de Barbizon (forêt de Fontainebleau), *effet de soir avec le soleil illuminant les grands arbres. Quand on est vraiment peintre, on fait tout ce qu'on veut.* » Précieux témoignage, dont Monet se souvient avec reconnaissance, que celui de W. Bürger, lequel fut Th. Thoré avant 1848!

Il y eut aussi Castagnary. On lit ses citations et ses jugements dans les deux volumes de ses *« Salons »,* qui furent publiés en 1892, par les soins de Roger-Marx et de Gustave Isambert dans la Bibliothèque-Charpentier, avec une préface d'Eugène Spuller et un portrait à l'eau-forte par Bracquemond. En 1866, dans le compte-rendu publié par la *Liberté,* il indique le *« bataillon des recrues nouvelles, toutes plus ou moins inféodées aux doctrines naturalistes, Monet, Gaume, Roybet, et ceux plus ou moins anonymes, qui les suivent.* » Et il demande : « *Est-ce là la réserve de l'avenir ? je ne sais. Mais jeunes, ardents, convaincus, insoucieux*

des coups à donner ou à recevoir, ils montent à l'assaut de tous côtés. » Il ne se trompait pas pour Monet. Plus loin, à la fin de son étude, après avoir longuement parlé de Courbet, de la *Remise de chevreuils* et de la *Femme au perroquet,* il s'excusait de s'arrêter là : « *J'ai tout donné à Courbet, parce que plaider la cause de Courbet, c'est plaider en même temps la cause de ceux qui l'entourent, et de toute la jeunesse idéaliste et réaliste (le naturalisme comporte les deux termes), qui vient après lui : Millet, Bonvin, Ribot, Vollon, Roybet, Duran, Legros, Fantin, Monet, Manet, Brigot. Que ceux-ci tiennent compte du peu d'espace qui m'est réservé, et, pour celui qui le premier leur a ouvert la voie, me pardonnent. J'aurai d'autres occasions de parler d'eux.* »

La caricature s'en mêla aussi, sympathiquement, par le crayon d'André Gill qui dessina, dans la *Lune* du 13 mai 1866, une charge de Camille qui est un hommage à Manet et à Monet, avec cette légende : « *Monet ou Manet? Monet. Mais c'est à Manet que nous devons ce Monet. Bravo! Monet; merci! Manet.* »

L'État, aveugle, ne comprit pas mieux qu'Arsène et Henry Houssaye qu'une œuvre pareille devait rester en France, et ne donna pas les quelques billets de mille francs nécessaires pour fixer ici le sort de la *Dame à la robe verte.* Il la laissa partir pour l'Allemagne, qui fut mieux avisée, quoiqu'il puisse en coûter de le reconnaître. Elle est maintenant au musée de Berlin, et son esquisse est au musée Simu, de Bucarest.

VIII

Les « Femmes au Jardin ». — L'État mieux inspiré, en 1921

L'année suivante, Claude Monet ne fut pas aussi heureux devant le jury d'admission au Salon. Ce jury de 1867 refusa sa toile des *Femmes au jardin,* qui est encore une des œuvres qui ont déterminé l'évolution de la peinture au xix[e] siècle.

Le décor est une allée bordée d'arbres, de massifs, d'arbrisseaux, de buissons de roses. Un ciel d'été pavoise de son air bleu et de ses lueurs d'or ce charmant refuge de Ville-d'Avray, où habitait alors Monet, qui continuait à fuir la ville. Il a fait de sa maison et de son jardin un autre très beau tableau plein d'air et de nuages. Quatre femmes en robes claires animent ce paradis intime. Au premier plan, l'une en robe blanche ornée de broderies noires, est assise sur la pelouse émaillée de fleurettes, elle tient une ombrelle minuscule à la mode de 1867, la protégeant du soleil et laissant apparaître son visage et son col dans l'ombre claire. Elle a sur les genoux un bouquet de fleurs, qu'elle regarde, les paupières abaissées, et parmi ces fleurettes et ces fleurs, sa robe est évasée comme une grande corolle. A sa droite sont deux autres femmes, debout. L'une, de profil, est coiffée d'un léger chapeau, genre bonnet à brides, avec des rubans dans le dos. Sa robe est rayée, son corsage à basque est de la mode du temps et de l'année. Auprès d'elle, une autre, de face, respire un bouquet où se cache son visage, on ne voit que ses yeux comme des fleurs au-dessus des fleurs. Celle-là est vêtue d'une jupe blanche et d'un paletot droit à boutons blancs, et tient une ombrelle fermée à la main. Au fond, la quatrième a l'air de s'élancer vers le buisson de roses, qu'elle commence à cueillir. Elle est blonde, presque rousse, vêtue d'une robe à volants et d'un long corsage à pois. Le profil perdu dans l'ombre lumineuse laisse apercevoir la figure fine. Tout est clair et tendre et toutes les figures

sont présentes et vivantes, dorées de la beauté du jour et de l'heure fixée pour l'avenir. Désormais, cette existence surprise gardera son charme, ces gestes immobilisés témoigneront de la grâce de ces disparues parmi les chefs-d'œuvre de l'art. Ces quatre femmes en blanc, si différentes, ces fleurs, ces verdures, ce coin de ciel bleu, c'est la jeunesse et le printemps.

Monet exécuta ce tableau dans son jardin sous l'œil amusé de Courbet. Il avait fait creuser une tranchée parmi ses plates-bandes, et par une poulie manœuvrait sa toile pour peindre la partie supérieure. Après le refus au Salon, il l'exposa dans la vitrine d'un magasin de la rue Auber. C'est là qu'Édouard Manet vit l'œuvre de Claude Monet. Comme Courbet, il rit de la prétention de peindre une telle toile en plein air, et tint des propos railleurs, le soir au café de Bade. Il devait venir à cette peinture en plein air, avec *Argenteuil,* le *Chemin de fer,* le *Linge.* Après avoir été l'initiateur de Claude Monet, il reçut de celui-ci une autre initiation.

Tel est ce tableau, refusé par le jury de 1867, et que la direction des Beaux-Arts de 1921, réparant l'erreur et l'injustice commises, acheta pour les musées. Le Luxembourg, d'abord. Le Louvre, ensuite.

Castagnary ne dit rien, dans son Salon de 1867, du refus de la toile de Monet. En 1868, son compte-rendu publié par le *Siècle,* parut ensuite dans le volume du *Bilan de l'année 1868, politique, dramatique, artistique et scientifique,* par MM. Castagnary, Paschal Grousset, A. Ranc et Francisque Sarcey (Paris, chez Armand Lechevallier, 1869). Là, il proteste contre l'envoi au dépotoir, dans les combles, de la *Lise,* de Renoir, « à côté de la *Famille,* de Bazille, non loin des grands *Navires* de Monet. »

Il n'y a pas d'autres sillages, dans la critique d'alors, de ces beaux *Navires sortant des jetées du Havre,* qui furent sans doute l'une des œuvres de Claude Monet qui le firent proclamer, par Édouard Manet, le « *Raphaël de l'eau* ». En revanche, il y a une caricature assez drôle de Bertall, dans le *Journal amusant* du 30 mai 1868. Cette charmante cocasserie m'est communiquée par mon confrère et ami Charles Léger qui prépare un curieux ouvrage sur les « *Maîtres du XIX*[e] *siècle et la Caricature* ». C'est un dessin d'enfant, un grand navire avec une horloge à la proue, ses barques

sur des vagues en accents circonflexes, et cette légende, aussi amusante que le dessin : « *Voilà enfin de l'art véritablement naïf et sincère. M. Monet avait quatre ans et demi quand il a fait ce tableau. De tels débuts sont du meilleur augure. L'horloge marche à ravir le dimanche, dit-on, et les jours de fête. La mer, qui est d'un si beau vert, remue, et le bâtiment se balance sur des flots de parchemin. Acheté par l'horloger du passage Vivienne.* » Claude Monet, à qui Charles Léger a montré ce document, s'est réjoui de ce souvenir de 1868.

IX

Courbet et Monet chez Dumas père. — Courbet au Louvre et a Neuilly

Sur les relations de Courbet avec Claude Monet et Eugène Boudin, les biographes de Courbet, Georges Riat, en 1901, et Théodore Duret, en 1918, ont donné des détails intéressants. Courbet connut d'abord Boudin, en 1861, lorsqu'il vint au Havre avec Schanne, le Schaunard des *Scènes de la vie de bohème*, pour voir la mer et « *botaniser* », dit Riat, sur la côte. En passant dans la rue de Paris, Courbet remarque chez un papetier des petites marines peintes sur des galets, il entrevoit un homme de talent, s'informe de son nom et de son adresse, va le trouver. Belles mœurs d'artistes de ce temps-là ! C'est plus tard, en 1866, que Courbet revit, sur les côtes de la Manche, Monet qu'il avait connu à Argenteuil et à Paris. Ils se rencontrèrent tous trois, Boudin, Monet et Courbet, à Deauville. « *Monet était dès lors entré,* — dit Théodore Duret, — *dans sa voie personnelle de la peinture claire. Courbet, qui a vu ses tableaux aux Salons de 1865 et de 1866, et qui a reconnu son originalité, lui prodigue les encouragements.* » A ce propos, Duret ajoute que si Courbet n'a pas dévié de sa manière et changé de voie pour devenir impressionniste, il n'en est pas moins évident que le maître-peintre « *ayant connu le mouvement dans le sens de l'éclat et de la lumière, qui se produisait par l'intermédiaire de jeunes gens autour de lui, a su y prendre part dans une mesure et en tirer avantage* ».

Pendant ces années, jusqu'en 1870, Monet travaille donc en Seine-Inférieure, au Havre et aux environs, ayant toujours pour compagnons Boudin et Jongkind, et souvent Courbet, qui exécute alors ses paysages de mer, ses barques et ses vagues. Grand artiste et brave homme, Courbet fut avec Monet paternel et bon enfant,

s'épanouissant dans la joie de peindre, fixant sur la toile, de son couteau habile, les limpidités de la mer sur les plages, les clartés du ciel au-dessus de l'eau. Courbet a laissé à Monet le souvenir d'un géant de la nature et d'un dieu de la peinture, excellent, chantant, causant, admirant ce qu'il voyait et admirant ce qu'il représentait, mais d'une admiration plaisante, si ingénue, si tranquille, si puissamment convaincue, qu'on ne songeait pas à la taxer d'outrecuidance ridicule. Le peintre d'Ornans donna la mesure de sa personnalité sûre d'elle-même le jour où, ayant appris la présence de Dumas père au Havre, il s'en alla trouver l'auteur des *Trois Mousquetaires* en compagnie du jeune Monet, spectateur de la rencontre inoubliable des deux colosses.

C'était en 1868, deux ans avant la mort de Dumas père. Monet, au Havre travaillait à un portrait de commerçant qui lui dit : « Courbet est ici, allez donc le voir, cela le distraira ! » Monet va à l'adresse indiquée. « Que faire pour nous distraire ? dit Courbet... Allons voir le père Dumass ! » Alexandre Dumas père était en effet au Havre, travaillant çà et là dans les journaux de la ville, gagnant comme il pouvait sa vie réduite après tant d'années de faste.

— Je ne le connais pas, objecta Monet.

— Moi non plus, dit Courbet, nous nous sommes toujours côtoyés, mais jamais rencontrés.

Ils vont chez Dumas, qui habitait chez une lingère.

— Monsieur Dumass !

— Il est occupé.

— Quand il saura qui le demande, il nous recevra.

— Qui dois-je lui annoncer ?

Courbet, satisfait et emphatique :

— Annoncez-lui le maître d'Ornans !

Dumas paraît en effet immédiatement. Géant, la tête couronnée de cheveux blancs crépus, dépoitraillé, le torse hérissé de poils blancs. Il faisait la cuisine, quittait les fourneaux.

— Dumass !

— Courbet !

Ils se jettent dans les bras l'un de l'autre, s'embrassant comme deux frères en pleurant.



SAINTE - ADRESSE

(1867)

s'épanouissant dans la joie de peindre, fixant sur la toile, de son couteau habile, les limpidités de la mer sur les plages, les clartés du ciel au-dessus de l'eau. Courbet a laissé à Monet le souvenir d'un géant de la nature et d'un dieu de la peinture, excellent, chantant, causant, admirant ce qu'il voyait et admirant ce qu'il représentait, mais d'une admiration plaisante, si ingénue, si tranquille, si puissamment convaincue, qu'on ne songeait pas à la taxer d'outrecuidance ridicule. Le peintre d'Ornans donna la mesure de sa personnalité sûre d'elle-même le jour où, ayant appris la présence de Dumas père au Havre, il s'en alla trouver l'auteur des *Trois Mousquetaires* en compagnie du jeune Monet, spectateur de la rencontre inoubliable des deux colosses.

C'était en 1868, deux ans avant la mort de Dumas père. Monet, au Havre travaillait à un p[illegible] qui lui dit : « Courbet est ici, allez donc le voir, cela le distraira ! » Monet va à l'adresse indiquée. « Que faire pour nous distraire ? dit Courbet... Allons voir le père Dumass ! » Alexandre Dumas père était en effet au Havre, travaillant çà et là dans les journaux de la ville, gagnant comme il pouvait sa vie réduite après tant d'années de faste.

— Je ne le connais pas, objecte Monet.

— Moi non plus, dit Courbet, nous nous sommes toujours côtoyés, mais jamais rencontrés.

Ils vont chez Dumas, qui habitait chez une lingère.

— Monsieur Dumass !

— Il est occupé.

— Quand il saura qui le demande, il nous recevra.

— Qui dois-je lui annoncer?

Courbet, satisfait et emphatique :

— Annoncez-lui le maître d'Ornans !

Dumas paraît en effet immédiatement. Géant, la tête couronnée de cheveux blancs crépus, dépoitraillé, le torse hérissé de poils blancs. Il faisait la cuisine, quittait les fourneaux.

— Dumass !

— Courbet !

Ils se jettent dans les bras l'un de l'autre, s'embrassant comme deux frères en pleurant.



— Je vous assure, me dit Monet, que c'était émotionnant à voir, et Monet est encore ému à ce souvenir.

Dumas et Courbet se tutoient immédiatement.

— Tu vas dîner avec moi, et le jeune homme aussi.

Le lendemain, tous trois doivent partir pour Étretat, chez la belle Ernestine. Rendez-vous avait été pris, et Monet se trouvait à l'endroit désigné, avant l'heure! Courbet n'y était pas encore. Monet monte chez lui : il dormait profondément, ronflait à poings fermés.

Étonnement de Dumas :

— J'ai fréquenté des rois, dit-il, ils ne m'ont jamais fait attendre!

Enfin, ils partent, passent à Étretat de plantureuses journées. Dumas à table était merveilleux, parlant sur tout, art, histoire, politique, amour, cuisine, répondant à tout, jamais à court, spirituel, éloquent. Courbet dut l'admirer, tout bavard qu'il était, et Monet, silencieux, encore davantage! Quand Dumas et Courbet ne causaient pas, ils chantaient, faisaient la cuisine ensemble, Courbet avec des recettes de Franche-Comté, Dumas avec des recettes du monde entier!

Sur Courbet, Monet est intarissable, avec une joie visible. Il le raconte tel qu'il était, imite son accent franc-comtois, et son admiration pour lui n'est pas diminuée par les beaux traits d'orgueil épanoui qui sont restés dans sa mémoire. Par exemple, lorsqu'il montre Courbet, à une époque où il devait fournir son portrait par lui-même à la galerie des portraits de peintres, aux Uffizi, s'en allant au Louvre pour se documenter, voir le portrait présumé de Raphaël par lui-même. Il s'accouda à la barrière, devant la cimaise d'où l'adolescent génial, sa joue appuyée sur sa main droite, nonchalant et tranquille, regardait le maître d'Ornans. Monet attendait le résultat de l'examen. Courbet contempla longtemps son rival, puis se retournant, placide, fort et sûr de lui-même : « Môssieu Raphaël n'a qu'à bien se tenir! »

Un autre souvenir a encore sa place ici. Courbet avait fait le portrait de la mère Grégoire, patronne de la brasserie de la rue Hautefeuille, au rez-de-chaussée de la maison où Courbet avait son atelier. C'est là qu'il menait déjeuner et dîner, avec une prodigalité

splendide, les bandes d'amis et d'affamés qui encombraient son atelier à l'heure des repas. Ce portrait, dit Monet, était magnifique, la patronne corpulente, trônant à la caisse, entre les bouteilles de liqueurs, les morceaux de sucre et les cuillères en étain. Et c'est de ce portrait que Courbet, en visite au Louvre, encore et comme toujours, disait, se plantant, droit et fort, au milieu du Salon Carré : « *Qu'on apporte la Mère Grégoire, et tout ce qu'il y a ici foutra le camp!* »

Disons, en conclusion de ce chapitre, avec Duret, que Courbet avait bien placé son amitié en Boudin et Monet. Après sa condamnation pour la chute de la colonne Vendôme, où il n'était pour rien, quand tous ses soi-disant amis le reniaient, qui allaient si bien vivre à ses frais à la brasserie de la rue Hautefeuille, Monet et Boudin ne cessèrent pas de lui écrire pour le réconforter, et de le visiter à la maison de santé de l'avenue du Roule, à Neuilly, où le pauvre grand peintre, condamné, invectivé, bafoué, était prisonnier sur parole.

X

1870-71. — Hollande et Londres. — Daubigny et Durand-Ruel

Au Salon de 1870, l'envoi de Claude Monet est refusé. Castagnary, dans le *Siècle,* relate que malgré les efforts de M. Ziem, dont le « *libéralisme en cette occasion mérite d'être signalé* », le jury a repoussé l'envoi d'un « *travailleur solide et éprouvé* », M. Théodore Véron; l'envoi d'un « *apprenti de talent et d'avenir* », M. Claude Monet. « *Je ne connais pas,* dit-il, *les œuvres ainsi rejetées, mais décourager la jeunesse et désespérer l'âge mûr n'a jamais été un acte de sagesse; et pour moi, je le dis en toute sincérité, quand je rencontre au Salon tant d'œuvres malhabiles qu'a sauvegardées seule la mention « hors concours », de tels refus appliqués à de tels hommes me paraissent inadmissibles.* »

Quand on n'a que le Salon pour se produire, et c'était le cas de la plupart des peintres de ce temps-là, il est un peu dur d'être consigné à la porte et d'aller reprendre la toile sur laquelle on avait fondé quelque espoir. Même mal exposé, un tableau peut être découvert par un critique, plaire à un amateur, qui sait même? séduire un marchand. Allons, il faut y renoncer, recommencer les courses avec des toiles sous le bras, connaître les indifférences, sinon les rebuffades, les accueils froids ou les vagues sourires ironiques, enfin l'abandon pour presque rien de ce qui est un essai, oui sans doute, mais peut-être aussi un futur chef-d'œuvre.

Claude Monet connut ces déceptions et ces abandons, mais il avait la foi en lui-même, un entêtement invincible, une sorte de violence froide qui le dressait contre l'obstacle. Il animait ses compagnons de lutte et d'infortune. « *Sans lui, j'aurais renoncé* » disait plus tard Renoir. Il s'était marié, le 26 juin 1870. Il avait le sentiment de sa responsabilité, et il pouvait prévoir qu'il faudrait longtemps pour faire accepter son art, pour acquérir le droit à une

vie stable. En attendant, il voyageait, laissant sa femme dans quelque refuge de la côte normande, il partait avec Pissarro pour la Hollande, où il peignait des moulins et des champs de tulipes, puis pour l'Angleterre, à Londres, où il faisait déjà une étude du Palais du Parlement, au bord de cette Tamise où il devait revenir trente-cinq ans plus tard avec toute l'inquiétude et toute la force de sa poésie de peintre.

A Londres, il rencontra Daubigny, qui lui rendit un double service. Il lui acheta un tableau de Hollande, le *Canal à Zaandam,* des barques aux voiles déployées voguant sur l'eau glauque, sous le ciel mouvementé de nuées, des rives basses où tournent des moulins. Pour achever l'histoire de ce beau tableau, relatons que, Daubigny mort, les experts de sa première vente le retirèrent comme chose nulle. A une deuxième vente, il fut admis et acheté moins de cent francs par Théodore Duret.

Le second service rendu par Daubigny fut de présenter à Durand-Ruel les deux voyageurs, Monet et Pissarro, commencement d'une liaison qui devait durer toute la vie du marchand et des deux artistes par lesquels les autres, qui étaient Renoir et Sisley, connurent aussi la halte et l'asile au cours de leur vie mouvementée. L'ami de la première heure, Frédéric Bazille, n'était plus là, frappé mortellement au combat de Beaune-la-Rolande, le 28 novembre 1870. Il était âgé de vingt-neuf ans, s'était engagé volontairement au 3e zouaves.

Dans le journal *Excelsior* du 28 novembre 1910, Gustave Coquiot a publié sur cette rencontre de Monet et de Durand-Ruel une interview de ce dernier conçue en ces termes :

« — *C'est Monet que j'ai rencontré le premier, nous dit M. Durand-Ruel.*

» *Daubigny me présenta Claude Monet en 1870, à Londres; et, sur sa recommandation, je me suis tout de suite intéressé à ce peintre, qui avait déjà un grand talent. Un homme solide et résistant, et qui me parut devoir peindre sans fatigue pendant plus d'années que je ne m'en donnais à moi-même à vivre; il est vrai que je suis leur aîné, à Monet et à Renoir, de neuf ans!...*

Rentré à Paris, Monet vint m'apporter ses tableaux et je devins son marchand attitré.

» *Deux ans plus tard, je connus Renoir, en même temps d'ailleurs que Manet; puis, j'entrai en relations avec Pissarro, Degas, Puvis de Chavannes et Sisley.*

» *J'étais alors installé depuis 1869 dans mes galeries actuelles de la rue Laffitte. Ah! le vilain moment pour la peinture! Si je n'avais pas été le fils d'un marchand de tableaux, d'abord papetier; si je n'avais pas été, en un mot, nourri dans le métier, je n'aurais pas pu soutenir la bataille que j'avais entreprise alors contre le goût public.*

» *Autant mon père avait eu de peine à imposer la grande école de 1830, les Delacroix, les Decamps et les Corot; autant moi, je retrouvais les mêmes périls à vouloir vendre des tableaux de Monet et de Renoir.*

» *On me traitait de fou, d'halluciné. On m'avait accordé un certain crédit (dame! après la victoire!) parce que j'avais conservé de beaux Delacroix, des Corots, mais de me voir prôner maintenant des Monets et des Renoirs, quel manque de sens commun de ma part! C'est tout juste si l'on ne m'insultait pas publiquement!* »

Ce qui sauva surtout ces artistes intrépides, aux prises avec toutes les difficultés de la vie, ce fut la cohésion de leur groupe. Leur union entre eux, l'appui qu'ils trouvèrent auprès de quelques-uns de leurs aînés, leur firent traverser à travers tous les obstacles les années mauvaises.

« — *Je fus tout de même fortement malmené, poursuit M. Durand-Ruel.*

» *Oui, en 1875, précisément, quand j'organisais, à l'hôtel Drouot, une première vente de tableaux de Monet et de Renoir, que j'avais, par précaution, présentés dans de superbes cadres. Là, pendant la vente, ce fut un beau* « chahut » *comme on dit maintenant. Ah! comme nous fûmes tous bafoués, et principalement, bien entendu, Monet et Renoir! Le public hurla, nous traita d'imbéciles et de gens sans pudeur. Des tableaux furent vendus*

50 francs à cause des cadres. J'en retirai beaucoup moi-même. Après, ce fut tout juste si l'on ne m'emmena point à Charenton! Heureusement que j'étais en bons termes avec ma famille!

— Et la revanche?

— Elle est complète! Un tableau que je me souviens d'avoir retiré à 110 francs, fit plus tard 70.000 francs en vente publique. Un autre acheté 50 francs, revendu je ne sais combien de fois — tous les amateurs successifs y perdant leur esprit — est monté à plus de 100.000 francs, ces derniers temps.

— En somme, monsieur, vous avez pu tenir jusqu'au bout?

— Oh! sans l'Amérique, j'étais perdu, ruiné, d'avoir acheté tant de Monets et de Renoirs! Deux expositions faites là-bas, en 1886, me sauvèrent. Le public américain, lui, ne ricana point. Il acheta — modérément, c'est vrai; mais, grâce à lui, Monet et Renoir purent enfin vivre; et depuis, comme vous le savez, le public français a bien suivi; car, il n'y a que de lui tenir tête obstinément. »

XI

L'atelier des Batignolles. — Le café Guerbois

Un précieux témoignage de l'histoire de ces peintres indépendants est daté de 1870.

Si Claude Monet eut son tableau refusé au Salon de cette année-là, sa personne y figura, peinte par Fantin-Latour dans l'*Atelier des Batignolles,* qui fut depuis acquis par l'Etat en 1892, et qui est maintenant au musée du Luxembourg. Tableau de la même inspiration et du même ordre que les réunions de gardes-civiques, de syndics et de régents d'hospice des Hollandais; que l'*Atelier* de Courbet; que l'*Hommage à Delacroix,* œuvre précédente de Fantin; en attendant, de Fantin encore, *Autour du piano;* et plus récemment, l'*Hommage à Cézanne,* de Maurice Denis.

L'*Atelier des Batignolles* est l'atelier d'Édouard Manet, un hommage qui témoigne aujourd'hui pour le groupement d'artistes, d'écrivains, d'amateurs, qui entouraient de leur sympathie le mouvement naissant. Au centre, Édouard Manet peignant, vêtu d'un veston gris sur lequel flotte une cravate bleue, et d'un pantalon gris clair. Sa fine tête à barbe légère et blonde, son front découvert, ses yeux attentifs, son élégance de gentleman en souliers vernis, tout dit à la fois l'artiste et l'homme à la mode. Trois des personnages rassemblés regardent attentivement la toile que peint le maître de l'*Olympia*. C'est, debout derrière Manet, à sa droite, le peintre allemand Otto Scholderer. Auprès de Manet, un peu à gauche, Auguste Renoir, maigre, tout jeunet, couvert d'un macfarlane et coiffé d'un tout petit chapeau. Assis tout contre Manet, Zacharie Astruc, massif, sérieux, belle tête léonine. Un groupe de quatre autres personnages, qui conversent ensemble, se compose d'Émile Zola, barbu, la face pleine, le front lumineux, les yeux réfléchis, un sourire errant, la main jouant avec son binocle; Edmond

Maître, ami de Fantin; l'immense Bazille, qui regarde la toile de Manet, et, derrière lui, presque perdu entre sa grande silhouette et le cadre, Claude Monet, petit, trapu, ayant l'air d'attendre son tour pour regarder la peinture de Manet.

J'ai déjà indiqué comment ces artistes se rencontrèrent, au hasard des circonstances de la vie, ce hasard où il semble qu'il y ait de l'attraction, qui fait se joindre les molécules éparses. Claude Monet, à dix-huit ans, est le compagnon de Pissarro à un cours de dessin, puis de Renoir, de Sisley, de Bazille, chez Gleyre. Les promenades de ces camarades à travers les expositions des dernières années de l'Empire les mènent à la galerie Martinet, où avait exposé Delacroix, où expose Manet. Celui-ci, au Salon, est agacé par la signature de son presque homonyme, mais efface vite ce mouvement de nervosité : les deux artistes, l'aîné et le cadet, sont vite des amis, et les cinq jeunes gens se joignent à ceux qu'ils regardent comme des maîtres auxquels ils se rallient en pleine bataille, Édouard Manet et Edgar Degas. Tous viennent chercher le repos du soir, l'agrément de la conversation, et aussi l'excitant de la discussion au café Guerbois, avenue de Clichy. Avec eux, il y a des hommes de lettres : Duranty, critique et romancier du réalisme depuis vingt ans; Émile Zola, débutant, qui vient avec son compatriote Paul Cézanne. C'est de là que Zola partit en guerre, comme Duranty, comme plus tard Duret, et c'est à peu près toute la levée de plumes qui se fit pendant plusieurs années pour défendre et expliquer les nouveaux peintres. D'autres noms parmi ces causeurs du soir : Fantin-Latour, Bracquemond, Léon Cladel, puis Raffaëlli, plus jeune, venu sur le tard, qui devait comprendre l'ouverture d'espace qui s'était faite, mais qui localisa son observation, ne se donna pas à l'étude des phénomènes lumineux. Huysmans vint aussi. Forain ne parut pas au Guerbois, fit plus tard partie du groupe, et se donna, avec l'ardeur et la force que l'on sait, à la satire sociale.

On peut distinguer dans cet assemblage d'hommes qui se présentent réunis par les catalogues des expositions et les malédictions de la critique. Ils se sont tour à tour appelés les Impressionnistes, les Indépendants, les Intransigeants, mais ces deux



FEMMES AU JARDIN

Musée du Luxembourg.

(1867)

Maître, ami de Fantin; l'immense Bazille, qui regarde la toile de Manet, et, derrière lui, presque perdu entre sa grande silhouette et le cadre, Claude Monet, petit, trapu, ayant l'air d'attendre son tour pour regarder la peinture de Manet.

J'ai déjà indiqué comment ces artistes se rencontrèrent, au hasard des circonstances de la vie, ce hasard où il semble qu'il y ait de l'attraction, qui fait se joindre les molécules pareilles. Claude Monet, à dix-huit ans, est le compagnon de Pissarro à un cours de dessin, puis de Renoir, de Sisley, de Bazille, chez Gleyre. Les promenades de ces camarades à travers les expositions des dernières années de l'Empire les mènent à la galerie Martinet, où avait exposé Delacroix, où expose Manet. Celui-ci, au Salon, est agacé par la signature de son presque homonyme, mais efface vite ce mouvement d'humeur. Les deux artistes, l'aîné et le cadet, sont vite des amis, et les cinq jeunes gens se joignent à ceux qu'ils regardent comme des maîtres auxquels ils se rallient en pleine bataille, Édouard Manet et Edgar Degas. Tous viennent chercher le repos du soir, l'agrément de la conversation, et aussi l'excitant de la discussion au café Guerbois, avenue de Clichy. Avec eux, il y a des hommes de lettres : Duranty, critique et romancier du réalisme depuis vingt ans, Émile Zola, débutant, qui vient avec son compatriote Paul Cézanne. C'est de là que Zola partit en guerre, comme Duranty, comme plus tard Duret, et c'est à peu près toute la levée de plumes qui se fit pendant plusieurs années pour défendre et expliquer les nouveaux peintres. D'autres noms parmi ces causeurs du soir : Fantin-Latour, Bracquemond, Léon Cladel, puis Raffaëlli, plus jeune, venu sur le tard, qui devait comprendre l'ouverture d'espace qui s'était faite, mais qui localisa son observation, ne se donna pas à l'étude des phénomènes lumineux. Huysmans vint aussi. Forain ne parut pas au Guerbois, fit plus tard partie du groupe, et se donna, avec l'ardeur et la verve que l'on sait, à la satire sociale.

On peut distinguer dans cet assemblage d'hommes qui se présentèrent ensemble par les catalogues des expositions et les malédictions de la critique, ceux qui ont été tour à tour appelés les Impressionnistes, les Indépendants, les Intransigeants, mais ces deux


Claude Monet

dernières épithètes ne faisaient que signifier leur attitude en face des Salons, des récompenses officielles, de la guerre des journaux. C'est le nom d'Impressionnistes qui leur est resté, quoiqu'il ne les englobe pas tous, par la raison que c'est ce nom qui a paru résumer la nouveauté de l'apport. Monet a fourni l'enseigne, sans le vouloir, comme en le verra plus loin, en exposant une ébauche sous le titre d'*Impression*, un lever de soleil sur l'eau. Quelqu'un prit le mot, le jeta aux nouveaux-venus qui l'acceptèrent, comme autrefois les Jacques, les Gueux, acceptèrent les désignations de leurs ennemis.

Si l'on s'en tient à un groupe spécial, à une formule définie, cette formule s'appliquerait à la peinture de Monet, de Pissarro, de Renoir, de Berthe Morizot, de Sisley, de Marie Bracquemond, de Guillaumin, mais l'histoire de ce mouvement ne séparera pas ceux qui se sont autrefois réunis, quelles que soient leurs divergences de visions et de pensées. Ce sera l'histoire d'un moment, d'une phase, non l'histoire d'une technique. Ces hommes ont été combattus et victorieux ensemble, ils resteront réunis avec leurs physionomies diverses. Est-ce à dire que leurs conceptions se séparent si nettement, que les uns n'aient jamais aperçu leurs entours, que les autres n'aient pas cherché la clarté véridique de ce qui prenait leur attention d'observateurs? Si Monet s'est donné tout entier à la recherche passionnée de l'univers lumineux, si Degas a concentré toutes ses forces d'esprit devant la physiologie des formes et certains spectacles de civilisation, Pissarro n'a-t-il pas évoqué la vie rurale dans la lumière des champs? Renoir n'a-t-il pas vu la beauté des visages et la poésie du faubourg sous le même soleil qu'il voit se refléter sur les paysages? Raffaëlli n'a-t-il pas cherché une atmosphère en rapport avec les drames et les comédies dont il est l'observateur attentif? L'œuvre de Manet n'est-elle pas l'image d'une évolution incessante qui va des plus belles traditions de la peinture aux spectacles directs, de la beauté du morceau à la beauté de l'espace?

Ici, d'ailleurs, en songeant à Degas, à Forain, à Raffaëlli, je souscris à une remarque faite un jour par ce dernier, parce qu'il m'apparaît qu'il y a là une vérité. Pourquoi les chercheurs de

lumière seraient-ils seuls les impressionnistes? Ceux qui viennent d'être nommés sont des impressionnistes par le dessin, et leurs recherches qui comportent, forcément, la recherche de la lumière, valent aussi par l'inattendu de la sensation, par la vérité fugitive de la silhouette entrevue, par tout le momentané, si expressif de l'ensemble de la vie, qu'ils ont aperçu et fixé. Quelques traits égratignés par Forain sur une page blanche donnent l'impression de gens, de caractères, de milieux.

C'est une preuve nouvelle, à ajouter aux autres, que l'Impressionnisme ne fut pas une doctrine restreinte, valable pour un temps, une formule étroite à classer parmi les curiosités de l'art, mais que ce fut, au contraire, un chapitre de l'histoire universelle, l'art pris où il était et mené plus loin, la vie continuée. Ne songez plus aux vaines querelles, prenez le mot pour ce qu'il est, scrutez-le, dégagez-en le sens général, et il vous apparaîtra applicable dans tous les temps, à toutes les productions d'art, partout où vous apercevrez sur la toile une lueur subite et propagée ou une furtive silhouette humaine. Pour prendre des exemples tout près de nous, chez des artistes qui semblent à l'opposé de ceux-là qui sont en question ici, est-ce que Whistler, Carrière, ne sont pas des impressionnistes par le côté *passant* de leur œuvre?

XII

Première apparition du Groupe en 1874

La première exposition du groupe eut lieu, 35, boulevard des Capucines, chez Nadar. Le catalogue porte en indication : « *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc. Exposition 1874, ouverte du 15 avril au 15 mai, de 10 heures du matin à 5 heures et de 8 heures à 10 heures du soir* », ce qui, pour le soir, était une innovation qui n'a pas été souvent imitée. Comme nom d'éditeur : « *Paris, imprimerie Edmond Baume, 109, rue de Lafayette.* » Pas de préface. Il y eut là, cette première fois, un personnel d'exposants un peu divers, dont la liste est ainsi complète : Zacharie Astruc, Antonin-Ferdinand Attendu, E. Beliard, Eugène Boudin, Félix Bracquemond, Édouard Brandon, Pierre-Isidore Bureau, Adolphe-Félix Cals, Paul Cézanne, Gustave Colin, Louis Debras, Edgard Degas, Jean-Baptiste Guillaumin, Louis Latouche, Ludovic-Napoléon Lepic, Stanislas Lépine, Jean-Baptiste-Léopold Levert, Alfred Meyer, Auguste de Molins, Claude Monet, Mlle Berthe Morizot, Mulot-Durivage, Joseph de Nittis, Auguste-Louis-Marie Ottin, Léon-Auguste Ottin, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Stanislas-Henri Rouart, Léopold Robert, Alfred Sisley.

L'envoi de Claude Monet se composait de : sept croquis au pastel, et de cinq peintures : le *Boulevard des Capucines; Le Havre, Bateaux de pêche sortant du port; Coquelicots; Le Déjeuner;* et enfin, *Impression, soleil levant.* Ce dernier titre, que Monet ajouta pour dire exactement qu'il s'agissait d'une vision instantanée, rapidement rendue, ce mot, suffit aux critiques et aux échotiers des journaux pour se faire une opinion défavorable sur la peinture de Monet, Cézanne, Degas, Guillaumin, Berthe Morizot, Pissarro, Renoir, Sisley, pour ne désigner que ceux qui allaient

former le groupe définitif des réprouvés du Salon. La blague de l'esprit parisien tomba sur eux comme une grêle d'orage, ils furent dorénavant, et pour toujours, d'abord les Impressionnalistes, puis les Impressionnistes. Ils eurent au moins autant d'esprit que les critiques et les échotiers. Ils acceptèrent la blague, le mot, et le drapeau. Et une nouvelle école de peinture se trouva fondée. Il faut s'en louer aujourd'hui. Leur réunion fit leur force.

Jules Claretie fut de ceux qui ne virent pas la forte nouveauté apportée par les artistes nouveaux. Au cours de son Salon de 1874, recueilli dans son livre de *l'Art et les artistes français contemporains,* publié chez Charpentier en 1876, il parle ainsi de Manet et de ses amis :

« *M. Manet est de ceux qui prétendent qu'on peut, en peinture, et qu'on doit se contenter de* l'impression. *Nous avons vu, de ces* impressionnalistes, *une exposition naguère au boulevard des Capucines, chez Nadar. C'était purement déconcertant. MM. Monet, — un Manet plus intransigeant, — Pissarro, Mlle Morizot, etc., semblaient déclarer la guerre à la beauté. L'*impression *de quelques-uns de ces paysagistes devenait du brouillard et de la suie.* »

Et Claretie ajoutait en note, dans son livre :

« *La deuxième exposition des* impressionnalistes *ou* impressionnistes, *rue Laffitte, a révélé des gens de talent, MM. Caillebotte, Desboutin, Outin, sans compter MM. Degas et Legros, qui n'avaient pas à être révélés (avril 1876).* »

Au salon de 1875, Claretie s'inquiétait, discutait et prévoyait :

« *Les peintres de la lumière et les* peintres du plein air *sont peut-être les artistes de l'avenir... Les* impressionnistes *forment, à côté des* fortunystes, *un clan spécial, qui ressemble assez à un camp de révoltés comparé à une bande d'indépendants pleins d'élégance. Les* impressionnistes *procèdent de Baudelaire et les* fortunystes *du Décaméron... mais la richesse de couleur du*



LA GRENOUILLÈRE

(1869)

former le groupe définitif des réprouvés du Salon. La blague de l'esprit parisien tomba sur eux comme une grêle d'orage, ils furent dorénavant, et pour toujours, d'abord les Impressionnalistes, puis les Impressionnistes. Ils eurent au moins autant d'esprit que les critiques et les échotiers. Ils acceptèrent la blague, le mot, et le drapeau. Et une nouvelle école de peinture se trouva fondée. Il faut s'en louer aujourd'hui. Leur réunion fit leur force.

Jules Claretie fut de ceux qui ne virent pas la forte nouveauté apportée par les artistes nouveaux. Au cours de son Salon de 1874, recueilli dans son livre de *l'Art et les artistes français contemporains*, publié chez Charpentier en 1876, il parle ainsi de Manet et de ses amis :

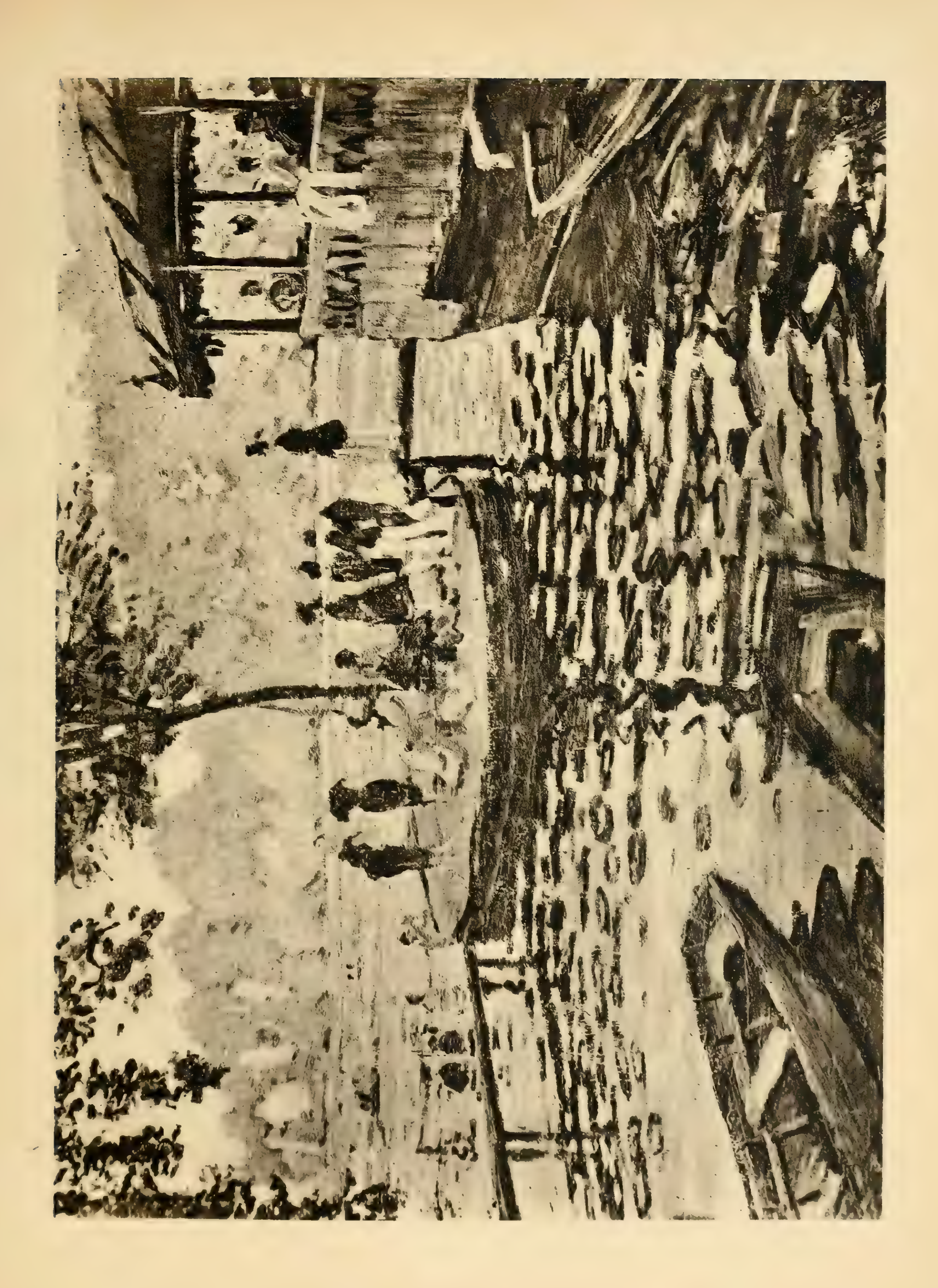
« *M. Manet est de ceux qui prétendent qu'on peut, en peinture, et qu'on doit se contenter de l'impression. Nous avons vu, de ces impressionnalistes, une exposition singulière au boulevard des Capucines, chez Nadar. C'était purement et simplement déconcertant. MM. Monet, — un Manet plus intransigeant, — Pissarro, Mlle Morizot, etc., semblaient déclarer la guerre à la beauté. L'impression de quelques-uns de ces paysagistes devenait du brouillard et de la suie.* »

Et Claretie ajoutait en note, dans son livre :

« *La deuxième exposition des* impressionnalistes *ou* impressionnistes, *rue Laffitte, a révélé des gens de talent, MM. Caillebotte, Desboutin, Outin, sans compter MM. Degas et Legros, qui n'avaient pas à être révélés (avril 1876).* »

Au salon de 1875, Claretie s'inquiétait, discutait et avertissait :

« *Les peintres de la lumière et les peintres du plein air sont peut-être les artistes de l'avenir. Les impressionnistes forment, à côté des fortunystes, un clan spécial, qui ressemble assez à un camp de révoltés comparé à une bande d'indépendants pleins d'élégance. Les impressionnistes procèdent de Baudelaire et les* fortunystes *du Décaméron..., mais la richesse de couleur du*



*pinceau de Manet ne peut donner à l'auteur d'*Argenteuil *une science qui lui manque... M. Manet n'a pas fait d'études artistiques suffisantes, et, quel que soit le talent d'écrire d'un homme, il lui manquera toujours quelque chose s'il ne sait pas l'orthographe. En peinture, l'orthographe, c'est le dessin. Le canotier et la canotière de M. Manet sont largement brossés, mais on ne peut soutenir qu'un seul trait de leurs visages soit dessiné... C'est une pochade... Le fond du tableau est fort joli. Mais cette tache d'un bleu cru qui s'étale derrière les personnages a-t-elle la prétention de représenter la Seine! Jamais la Méditerranée n'a été aussi radicalement bleue que M. Manet nous peint la Seine. Il n'y a que les impressionnistes pour habiller ainsi la vérité. Et quand on pense que M. E. Manet est timide, dans ses effets, à côté de M. Claude Monet, on se demande où s'arrêtera la peinture en plein air et ce qu'oseront les artistes qui entendent chasser l'ombre et le noir de la nature entière!*

Ne protestons pas trop. Peut-être sortira-t-il de là un absolu progrès. La science de ces intransigeants est nulle, mais leurs procédés, je le répète, sont curieux, et qui sait s'il ne seront pas appliqués, un jour, par quelque maître savant qui unira du moins la solidité de l'étude à la curiosité de ces essais d'artistes, dont l'excentricité a pour excuse et pour mérite qu'ils tentent du moins quelque chose de nouveau et qu'ils combattent à l'avant-garde? »

XIII

Vente a l'Hôtel Drouot en 1875, sous les huées

Il ne s'agissait pas seulement d'exposer, il s'agissait de vendre, — pour vivre. Si l'on veut avoir l'idée de la situation de nos artistes et des sympathies qui les encourageaient et les aidaient, qu'on lise cette lettre d'Edouard Manet, écrite à Théodore Duret en 1875. On y verra en pleine lumière la délicatesse, la simplicité, la bonté de ce grand homme :

Mon cher Duret,

Je suis allé voir Monet hier. Je l'ai trouvé navré et tout à fait à la côte. Il m'a demandé de lui trouver quelqu'un qui lui prendrait au choix de dix à vingt tableaux, à raison de cent francs. Voulez-vous que nous fassions l'affaire à nous deux, soit cinq cents francs pour chacun ?

Bien entendu chacun, et lui le premier, ignorera que c'est nous qui faisons l'affaire. J'avais pensé à un marchand ou à un amateur quelconque, mais j'entrevois la possibilité d'un refus.

Il faut malheureusement s'y connaître comme nous pour faire, malgré la répugnance qu'on pourrait avoir, une excellente affaire et en même temps rendre service à un homme de talent. Répondez-moi le plus tôt possible ou assignez-moi un rendez-vous.

Amitiés.

E. Manet.

Passons au récit de la vente, véritable manifestation qui eut lieu dix mois après l'exposition. Le 24 mars 1875, à l'hôtel Drouot, furent soumis et offerts au public des tableaux et aquarelles de Claude Monet, Renoir, Sisley, Berthe Morizot. La préface du catalogue était écrite d'une façon mesurée par Philippe Burty.

« *On n'a point oublié,* — disait-il, — *que ce groupe d'artistes, exclus systématiquement du Salon, avait groupé une centaine d'œuvres dans la maison jadis occupée par Nadar, au boulevard des Capucines. Ces peintures, différant par l'expression personnelle, mais conçues dans une direction de doctrine très nette, reçurent là ce que leur refusent leurs puissants confrères : la discussion. Cette épreuve, qui leur fut profitable, devait se renouveler au printemps. En attendant, les artistes que nous avons cités plus haut en appellent au public de l'hôtel Drouot.* »

Et Burty rédigeait cette défense :

« *Combien ces œuvres méritaient plus que l'attention, la sympathie, par le désir d'éveiller le souvenir de sensations de nature vives et franches; la recherche technique des effets du paysage, sans les artifices des repoussoirs ou des épisodes vulgaires; la préférence pour les tons clairs et hardis; la suppression du détail au profit des masses. Nous avons fait des réserves (et nous les maintenons) sur les rudesses de la touche, le sommaire du dessin, le précieux de certaines indications. Cependant, cet essai d'un mode nouveau en quelques points de la peinture à l'huile est digne d'intérêt. L'originalité et la bonne foi de ceux qui le tentent ne sauraient être sérieusement mises en doute. Il y a bien d'autres exemples d'évolutions dont le temps a démontré les avantages, quelques critiques qu'elles aient commencé par soulever. Ces paysages, ces marines, ces bouquets de fleurs, ces scènes de la vie moderne, apportent dans nos sombres intérieurs infiniment de fraîcheur et de clarté. On n'en saurait dire autant de bien d'autres œuvres payées fort cher, et qui, jaunes, ternes, fatiguées, sans âme et sans recherche, n'apportent aux amateurs délicats et sincères que la fatigue et l'ennui.* »

Le *Rappel* publiait à la veille de la vente une note dont l'auteur était probablement Ernest d'Hervilly :

« *Nous savons infiniment gré à des peintres de réaliser avec leur palette ce que les poètes de leur temps ont su rendre avec un accent tout nouveau : l'ardeur de l'azur pendant l'été, les feuilles*

de peuplier changées en louis d'or par les premières gelées blanches; les longues ombres portées des arbres, l'hiver, sur les guérets; la Seine à Bougival; ou la mer sur la côte, frissonnant sous le souffle du matin; les enfants se roulant dans les gazons piqués de fleurettes. Ce sont comme de petits fragments de la vie universelle, et les choses rapides et colorées, subtiles et charmantes, qui s'y reflètent, ont bien droit qu'on s'en occupe et qu'on les célèbre. »

Le *Charivari* manquait à sa tradition d'esprit français en écrivant sous la signature de P. Girard :

« *Vous rappelez-vous une exposition qui s'installa naguère au boulevard des Capucines, dans l'ancien local de Nadar le Grand? Des peintres schismatiques y élevèrent autel contre autel et entreprirent de lutter contre le Salon. La lutte ne fut pas heureuse. Cependant quatre de ces audacieux (dont une dame) ont organisé une vente à l'hôtel Drouot. On appelle cette école nouvelle l'école des impressionnistes. Et pourtant jusqu'ici elle n'a fait aucune impression sur le public. Cette peinture à la fois vague et brutale, nous paraît être l'affirmation de l'ignorance et la négation du beau comme du vrai. Nous sommes assez harcelés par les fausses excentricités, et il est trop commode d'appeler l'attention en faisant plus mauvais que personne n'osa jamais faire.* »

Les prix des tableaux de Monet varièrent entre 165 francs et 325 francs. Ceux des œuvres de Berthe Morizot entre 80 francs et 480 francs. Ceux de Sisley entre 50 francs et 300 francs. Renoir fut le plus maltraité par les enchères : sur vingt peintures, dix n'atteignirent pas 100 francs, le prix le plus élevé fut 300 francs. On ne se borna pas à rire, la colère surexcita les spectateurs qui brandirent des cannes et des parapluies contre les œuvres maudites.

Néanmoins, comme les toiles mises en vente étaient nombreuses, Burty put célébrer le total obtenu. Le surlendemain, il écrivait dans la *République Française :*

« *La vente des tableaux, des aquarelles et des pastels de Mlle Berthe Morizot et de MM. Monet, Renoir et Sisley a eu à*

CANAL EN HOLLANDE

(SAARDAM)

(1871)



de peuplier changées en louis d'or par les premières gelées blanches; les longues ombres portées des arbres, l'hiver, sur les guérets; la Seine à Bougival; ou la mer sur la côte, frissonnant sous le souffle du matin; les enfants se roulant dans les gazons piqués de fleurettes. Ce sont comme de petits fragments de la vie universelle, et les choses rapides et colorées, subtiles et charmantes, qui s'y reflètent, ont bien droit qu'on s'en occupe et qu'on les célèbre. »

Le *Charivari* manquait à sa tradition d'esprit français en écrivant sous la signature de P. Girard :

« *Vous rappelez-vous une exposition qui s'installa naguère au boulevard des Capucines, dans l'ancien local de Nadar le Grand? Des peintres schismatiques y élevèrent autel contre autel et entreprirent de lutter contre le Salon. La tentative ne fut pas heureuse. Cependant quatre de ces audacieux (dont une dame) ont organisé une vente à l'hôtel Drouot. On appelle cette école nouvelle l'école des impressionnistes. Et pourtant jusqu'ici elle n'a fait aucune impression sur le public. Cette peinture à la fois vague et brutale, nous paraît être l'affirmation de l'ignorance et la négation du beau comme du vrai. Nous sommes assez harcelés par les fausses excentricités, et il est trop commode d'appeler l'attention en faisant plus mauvais que personne n'osa jamais faire.* »

Les prix des tableaux de Monet varièrent entre 165 francs et 325 francs. Ceux des œuvres de Berthe Morizot entre 80 francs et 480 francs. Ceux de Sisley entre 50 francs et 300 francs. Renoir fut le plus maltraité par les enchères : sur vingt peintures, dix n'atteignirent pas 100 francs, le prix le plus élevé fut 300 francs. On ne se borna pas à rire, la colère surexcita les spectateurs qui brandirent des cannes et des parapluies contre les œuvres maudites.

Néanmoins, comme les toiles mises en vente étaient nombreuses, Burty put célébrer le total obtenu. Le surlendemain, il écrivait dans la *République Française* :

« *La vente des tableaux, des aquarelles et des pastels de Mme Berthe Morizot et de MM. Monet, Renoir et Sisley a eu à*


Claude Monet

triompher de mauvaises volontés qui se sont traduites par un tumulte ridicule. Des amateurs quinteux et des désœuvrés qui avaient pris le mot d'ordre d'ateliers bien connus ont essayé d'interrompre des enchères, qu'un groupe d'acheteurs sérieux soutenait très bravement. L'attitude du commissaire-priseur et de l'expert a été pleine de convenance. Cette vente, en somme, a produit près de douze mille francs.

Le critique du *Rappel* écrivait au lendemain de la vente :

« *Je ne dois pas dissimuler aux ennemis des impressionnistes — puisqu'impressionnistes il y a — que j'ai acheté une de ces toiles, et que mon collaborateur Émile Blémont en a acheté deux.* » Il ajoutait, il est vrai, cette inutile réflexion : « *Nous ne voudrions pourtant pas abuser la postérité, Blémont et moi, en lui laissant croire que nous préférons Claude Monet à Eugène Delacroix.* »

Gygès, du *Paris-Journal,* rendait compte aussi de la vente où l'on avait si bien ri :

« *On s'est beaucoup amusé des campagnes violettes, des fleurs rouges, des rivières noires, des femmes jaunes ou vertes et des enfants bleus que les pontifes de la nouvelle école avaient légués à l'admiration publique.* »

Le *Figaro* (Masque de Fer) avait écrit avant la vente :

« *Tous ces tableaux nous ont un peu fait l'effet d'une peinture qu'on doit regarder à quinze pas en fermant les yeux à moitié, et il est certain qu'il faut avoir un appartement très grand pour pouvoir y loger ces toiles, si l'on veut en jouir même par l'imagination. C'est en couleur ce que sont en musique certaines rêveries de Wagner. L'impression que procurent les impressionnistes est celle d'un chat qui se promènerait sur le clavier d'un piano, ou d'un singe qui se serait emparé d'une boîte à couleurs.*

» *Cependant, il y a peut-être là une bonne affaire pour ceux qui spéculent sur l'art de l'avenir.* »

Le même Masque de Fer du *Figaro* disait après l'adjudication :

« *Quelques-unes des toiles adjugées étaient à ce point révoltantes, qu'elles ont soulevé de nombreuses marques d'improbation.* »

Le journal l'*Écho*, déclarant la collection très remarquable et très intéressante, approuvait l'exposition et la vente des tableaux :

« *Aux plus beaux jours des grandes luttes du romantisme contre l'Académie, on n'a certainement pas entendu plus de malédictions et aussi plus d'expressions enthousiastes que cette après-midi, devant les tableaux de Mlle Morizot et de MM. Claude Monet, A. Renoir et Sisley.* »

XIV

Deuxième exposition du Groupe en 1876. — Déchaînement de la Presse

La seconde exposition eut lieu chez Durand-Ruel, 11, rue Le Peletier. En avril 1876, on put voir, dans les galeries de la rue Le Peletier, un ensemble de 252 peintures, pastels, aquarelles, dessins, gravures, de Béliard, Legros, Pissarro, Bureau, Lepic, Renoir, Caillebotte, Levert, Rouart, Cals, J.-B. Millet, Sisley, Degas, Claude Monet, Tillot, Desboutin, Berthe Morizot, Jacques François, Ottin fils.

Entre autres toiles aujourd'hui célèbres, Caillebotte y avait exposé ses *Raboteurs de parquets,* maintenant au Luxembourg; Degas, ses *Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans),* qui sont au musée de Pau; Legros, ses portraits de Barbey d'Aurevilly et de Carlyle; Berthe Morizot, le *Bal,* le *Lever,* la *Toilette;* Pissarro, des paysages de Pontoise; Renoir, des portraits, parmi lesquels celui de Frédéric Bazille, qui appartenait à Manet; Sisley, l'*Abreuvoir de Marly,* les *Inondations à Marly.*

Claude Monet y avait exposé dix-huit toiles : le *Petit bras (Argenteuil);* la *Seine à Argenteuil;* le *Chemin d'Épinay (effet de neige);* la *Plage à Sainte-Adresse;* le *Pont du chemin de fer (Argenteuil);* la *Prairie;* le *Petit-Gennevilliers;* le *Pont d'Argenteuil;* la *Berge d'Argenteuil; Effet d'automne;* les *Dahlias;* les *Bateaux d'Argenteuil;* la *Promenade; Panneau décoratif;* le *Printemps;* les *Bains de la Grenouillère; Bateaux de pêche (étude).*

Possesseurs de plusieurs de ces toiles : MM. Faure et Choquet.

On ne donna pas l'attention et l'admiration qu'ils méritaient à ces paysages, considérés maintenant comme uniques, et qui ne changent de collectionneurs que par des surenchères devenues

formidables. Une autre toile, le *Panneau décoratif,* désignée comme une *Japonnerie*, fut celle qui excita la verve des chroniqueurs et des échotiers du temps. Une revue de la presse assez copieuse doit trouver sa place ici, où elle n'est pas sans intérêt.

Alexandre Pothey, dans la *Presse,* analysait avec une fine perspicacité les envois de ces artistes indépendants, à qui l'État avait refusé un local, deux ans auparavant, pour exposer leurs œuvres. Au sujet de Monet, il écrivait particulièrement :

« *L'envoi de M. Claude Monet se compose d'une série de paysages pris sur nature au Petit-Gennevilliers ou aux environs d'Argenteuil; ils se distinguent toujours par les qualités d'exécution franche, de sentiment réel et de belle lumière. Mais M. Monet a voulu prouver qu'il savait faire autre chose que du paysage. Il a attaqué une figure grande comme nature, du plus saisissant aspect. C'est une Parisienne à la figure mutine, aux cheveux blonds, vêtue d'un costume japonais d'une richesse inouïe. La robe, de molleton rouge, est couverte de broderies en soie et or avec des figures fantastiques d'un relief étonnant. Par un mouvement gracieux, la femme, qui joue avec un éventail, se retourne vers le spectateur. Le personnage s'enlève sur un fond bleu neutre et sur un tapis en nattes. Les amateurs qui recherchent la couleur solide, les empâtements résolus, trouveront un vrai régal dans ce morceau quelque peu étrange.* »

Dans la *France* du 4 avril, ceci, anonyme :

« *Les impressionnalistes sont des gens qui se sont donné permission de ne suivre aucune règle, de faire tout au rebours des autres, sans se soucier le moins du monde du bon sens et de la vérité. Ils peignent les arbres en rouge ou en jaune, les maisons en indigo, les eaux en carmin ou en ponceau. Leurs personnages ressemblent à des pensionnaires de la Morgue, et, quand il leur en prend la fantaisie, ils mettent sans sourciller la charrue devant les bœufs. Ce n'est pas sain de voir de pareilles choses.* »

Le *Rappel* du 9 avril publiait un article à tendance sympathique d'Émile Blémont :

« *Qu'est-ce qu'un peintre impressionniste ? On ne nous a guère donné de définition satisfaisante; mais il nous paraît que les artistes qui se réunissent ou qu'on réunit sous cette qualification poursuivent, par divers modes d'exécution, un but analogue : rendre avec une sincérité absolue, sans arrangement ni atténuation, par des procédés simples et larges, l'impression éveillée en eux par les aspects de la réalité.*

» *L'art n'est pas pour eux une imitation minutieuse et pointilleuse de ce qu'on appelait jadis « la belle nature ». Ils n'ont pas le souci de reproduire plus ou moins servilement les êtres et les choses, ni de reconstruire laborieusement, menu détail par menu détail, une vue d'ensemble. Ils n'imitent pas; ils traduisent, ils interprètent, ils s'attachent à dégager la résultante des lignes et des couleurs multiples que, d'un coup, l'œil perçoit devant un aspect.*

» *Ils sont synthétistes et non analystes, et ils ont en cela raison, croyons-nous; car si l'analyse est la méthode scientifique par excellence, la synthèse est le vrai procédé de l'art. Ils n'ont d'autres lois que les rapports nécessaires des choses; ils pensent, comme Diderot, que l'idée du beau est la perception de ces rapports. Et comme il n'y a peut-être pas deux hommes sur terre qui perçoivent exactement les mêmes rapports dans un même objet, ils ne voient pas la nécessité de modifier suivant telle ou telle convention leur sensation personnelle et directe.*

» *En principe, en théorie, nous croyons donc pouvoir les approuver pleinement. En pratique, c'est autre chose. On ne fait pas toujours ce qu'on veut faire, comme il faut le faire; on n'atteint pas toujours le but qu'on voit clairement. Les impressionnistes peuvent souvent dire avec Augustin :* « Video meliora proboque, deteriora sequor ! » *Ils ne lisent pas toujours couramment dans le grand livre de la nature; ils ne savent pas toujours en dégager, en préciser le sens, et parfois ils commettent des solécismes regrettables et de gros barbarismes. Mais ils ont cet immense avantage d'être affranchis de la routine et du poncif.*

» *Ils sont libres, et si beaucoup de fruits de cette liberté nouvelle sont verts encore et acides, il y en a déjà un certain nombre*

de mûrs, de séduisants et de savoureux. Vienne l'expérience, et les œuvres seront de plus en plus satisfaisantes, nous en sommes persuadés. . . . .

» *Dans la seconde salle, nous trouvons l'exposition de M. Monet. Son tableau le plus important est une* Jeune femme essayant une robe de théâtre japonaise. *Elle est debout, l'éventail ouvert à la main et la main à la hauteur du visage, et s'en va, rieuse, jouant gaiement le rôle du costume, et retournant sa jolie figure parisienne pour jouir de l'effet de cette longue robe traînante aux bizarres ornements. Le fond de la robe est d'un ton rouge éclatant et doux, avec lequel s'accordent singulièrement l'épanouissement rieur de la carnation du visage et l'or brun à chauds reflets de la chevelure tordue.*

» *Parmi les paysages du même artiste, nous avons remarqué surtout la* Plage de Sainte-Adresse, *une marine solide de ton et large de touche; une* Prairie *d'une charmante couleur bleue et blonde; une* Promenade *où une figure de femme se détache dans un mouvement bien rythmé sur un ciel léger; un* Effet d'automne, *un* Effet de neige *et la* Seine à Argenteuil. *Nous aimons moins le* Jardin aux dahlias. *Les vigueurs sont trop heurtées, les miroitements trop violents. Dans plusieurs autres toiles, l'artiste a poussé trop loin la décomposition du rayon solaire, le papillonnement des couleurs, l'irisation de la lumière.*

» *Turner a fait des orgies de bleu; M. Monet fait parfois des orgies d'arc-en-ciel. Ni plus ni moins qu'un chimiste, il tirerait d'un morceau de charbon noir tout l'éblouissement de l'écharpe d'Iris, toutes les couleurs et les nuances complémentaires. Qu'il se contente d'être coloriste, sans l'être à outrance : et au lieu d'un défaut, il aura simplement la plus précieuse des qualités.* »

Un rédacteur de l'*Événement,* Punch, écrit ceci :

« *Autre toile bien remarquable : elle représente un grand Japonais* (sic) *tout de rouge vêtu, tenant à la main un éventail tricolore, ce qui est flatteur pour la France, et entouré d'écrans qui, par un incompréhensible miracle d'équilibre, se tiennent en suspension dans le vide. Cela est signé Claude Monet.* »

Le *Petit Moniteur universel,* dans un article intitulé « *L'École des Batignolles* » :

« *Hier a eu lieu, rue Le Peletier, l'ouverture d'une exposition organisée par un groupe de peintres appartenant à l'école dite impressionnaliste. Nous n'avons pas à apprécier ici la valeur de la méthode, ou, si l'on veut, du système invariablement suivi par les adeptes de la petite école à laquelle on a plaisamment donné le nom d'école des Batignolles. Tout le monde sait que ce système consiste à ne livrer au public que des ébauches où la couleur est parfois aussi peu ménagée que le dessin. Le plus célèbre propagateur de cette peinture est sans contredit M. E. Manet, auquel, d'ailleurs, en dehors de cette bizarrerie voulue, on reconnaît généralement du talent. M. Manet a eu presque un homonyme parmi les exposants de la rue Le Peletier, c'est M. Claude Monet, artiste de valeur, qu'on serait désireux de voir entrer dans une voie plus sérieuse où ses rares qualités se déploieraient infailliblement. Entre autres toiles, M. Claude Monet a exposé une jeune femme blonde drapée dans des étoffes japonaises du plus étrange effet. La figure a des ombres cramoisies par trop choquantes, mais les étoffes sont très habilement et très artistement traitées.* »

Le *Petit Journal* émet ce doute étrange sur les marines de Monet :

« *M. Monet, par exemple, a une* Japonaise *dont le costume éclatant est merveilleux de couleur et de ton; — à côté, il a des marines d'une fantaisie si bizarre qu'on ne sait où le peintre a vu la mer.* »

Burty professait toujours son goût admiratif dans un article de la *République française :*

« *Nous avons déjà dit quelles sympathies nous semblent mériter des artistes qui ne se réclament ni de l'administration, ni de la protection des professeurs, ni de la camaraderie transigeante. Ces messieurs, en étant parvenus à s'entendre sur tous les points qui constituent l'organisation d'une exposition libre, donnent un*

bon exemple. Ils font preuve de tact en ouvrant à ce moment-ci, c'est-à-dire en ne reconnaissant pas les pouvoirs de jurys qu'ils n'auraient point élus, en ne protestant pas ensuite contre des refus injurieux quoique ridicules. »

Armand Silvestre écrivait une longue étude dans l'*Opinion nationale :*

« *Cette école intéressante, au moins par l'ardeur de ses convictions et la persévérance de ses tentatives, mérite bien que nous nous arrêtions un instant à ses tendances. Elle procède d'un principe de simplification vraiment nouveau et auquel on ne saurait contester sa raison d'être. Uniquement préoccupée de la justesse, elle procède par harmonies élémentaires; peu soucieuse de la forme, elle est exclusivement décorative et coloriste. Son idéal est, à notre humble avis, absolument incomplet, mais ses travaux auront assurément une place dans la légende de l'art contemporain. Ceux mêmes qui affectent le plus de dédain pour elle profitent inconsciemment de ses travaux, qu'il est plus aisé de railler que de nier.*

» *M. Monet a envoyé une japonnerie de grande dimension où se retrouvent toutes les qualités du peintre de la* Robe de Camille. *J'aime aussi beaucoup son* Effet de neige sur le chemin d'Épinay. *Mais quelques-uns de ses tableaux tombent dans une convention qui rappelle celle de Diaz et n'est pas, au fond, plus près de la réalité.* »

Le *Figaro* éditait cette note blagueuse :

« *Il paraît que les arts n'adoucissent pas toujours les mœurs, car hier, le sergent de ville qui est préposé à la garde de cette galerie s'est vu obligé d'expulser un monsieur trop nerveux qui, devant une toile dont les tons lui déplaisaient, a été pris d'un véritable accès d'épilepsie. On a eu beaucoup de peine à lui faire reprendre ses sens. Un autre visiteur, dans un élan d'indignation, a déposé dix centimes sur le bord d'un cadre.* »

Mais celui qui mérite la palme de l'éreintement ignorant, c'est



LES DÉCHARGEURS DE CHARBON
(ARGENTEUIL)
(1872)

son exemple. Ils font preuve de tact en ouvrant à ce moment-ci, c'est-à-dire en ne reconnaissant pas les pouvoirs de jurys qu'ils n'auraient point élus, en ne protestant pas ensuite contre des refus injurieux quoique ridicules. »

Armand Silvestre écrivait une longue étude dans l'*Opinion nationale* :

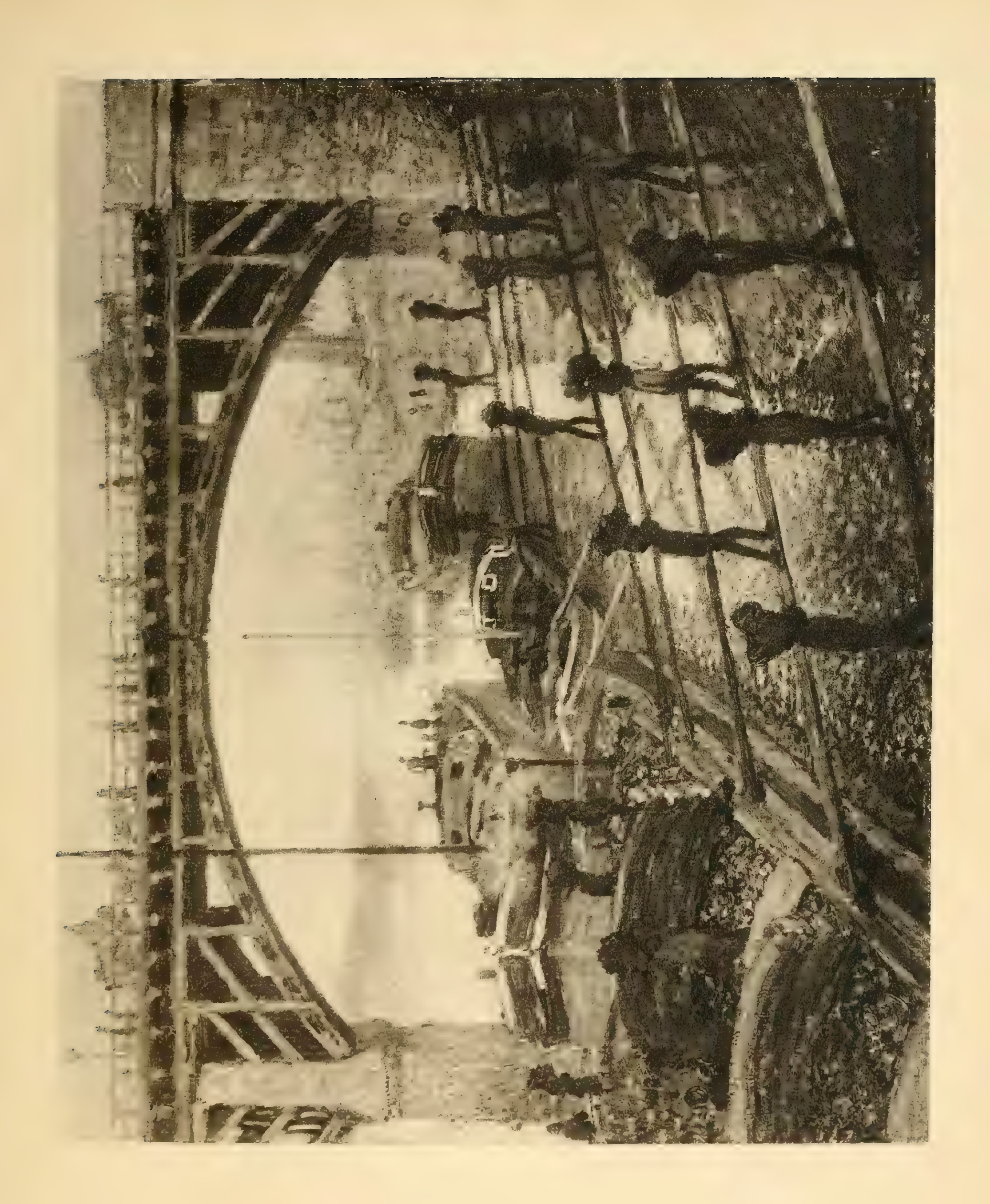
« *Cette école intéressante, au moins par l'ardeur de ses convictions et la persévérance de ses tentatives, mérite bien que nous nous arrêtions un instant à ses tendances. Elle procède d'un principe de simplification vraiment nouveau et auquel on ne saurait contester sa raison d'être. Uniquement préoccupée de la justesse, elle procède par harmonies élémentaires; peu soucieuse de la forme, elle est surtout décorative et coloriste. Son idéal est, à notre humble avis, absolument incomplet, mais ses travaux auront assurément une place dans la légende de l'art contemporain. Ceux mêmes qui affectent le plus de dédain pour elle profitent inconsciemment de ses travaux, qu'il est plus aisé de railler que de nier.*

» *M. Monet a envoyé une japonnerie de grande dimension où se retrouvent toutes les qualités du peintre de la* Robe de Camille. *J'aime aussi beaucoup son* Effet de neige sur le chemin d'Épinay. *Mais quelques-uns de ses tableaux tombent dans une convention qui rappelle celle de Diaz et n'est pas, au fond, plus près de la réalité.* »

Le *Figaro* éditait cette note blagueuse :

« *Il paraît que les arts n'adoucissent pas toujours les mœurs, car hier, le sergent de ville qui est préposé à la garde de cette galerie s'est vu obligé d'expulser un monsieur trop nerveux qui, devant une toile dont les tons lui déplaisaient, a été pris d'un véritable accès d'épilepsie. On a eu beaucoup de peine à lui faire reprendre ses sens. Un autre visiteur, dans un élan d'indignation, a déposé dix centimes sur le bord d'un cadre.* »

Mais celui qui mérite la palme de l'éreintement ignorant, c'est



certainement l'article d'Albert Wolff, dans le *Figaro* du 3 avril. Je voudrais avoir le moyen de le faire passer à la postérité. Je lui donne, du moins, la publicité dont je dispose :

« *La rue Le Peletier a du malheur. Après l'incendie de l'Opéra, voici un nouveau désastre qui s'abat sur le quartier. On vient d'ouvrir chez Durand-Ruel une exposition qu'on dit être de peinture. Le passant inoffensif, attiré par les drapeaux qui décorent la façade, entre, et à ses yeux épouvantés s'offre un spectacle cruel : cinq ou six aliénés, dont une femme, un groupe de malheureux atteints de la folie de l'ambition, s'y sont donné rendez-vous pour exposer leurs œuvres.*

» *Il y a des gens qui pouffent de rire devant ces choses. Moi, j'en ai le cœur serré. Ces soi-disant artistes s'intitulent les intransigeants, les impressionnistes; ils prennent des toiles, de la couleur et des brosses, jettent au hasard quelques tons et signent le tout. C'est ainsi qu'à la Ville-Évrard des esprits égarés ramassent les cailloux sur leur chemin et se figurent qu'ils ont trouvé des diamants. Effroyable spectacle de la vanité humaine s'égarant jusqu'à la démence. Faites donc comprendre à M. Pissarro que les arbres ne sont pas violets, que le ciel n'est pas d'un ton beurre frais, que dans aucun pays on ne voit les choses qu'il peint et qu'aucune intelligence ne peut adopter de pareils égarements! Autant perdre votre temps à vouloir faire comprendre à un pensionnaire du docteur Blanche, se croyant le Pape, qu'il habite les Batignolles et non le Vatican. Essayez donc de faire entendre raison à M. Degas; dites-lui qu'il y a en art quelques qualités ayant nom : le dessin, la couleur, l'exécution, la volonté, il vous rira au nez et vous traitera de réactionnaire. Essayez donc d'expliquer à M. Renoir que le torse d'une femme n'est pas un amas de chairs en décomposition avec des taches vertes, violacées, qui dénotent l'état de complète putréfaction dans un cadavre! Il y a aussi une femme dans le groupe, comme dans toutes les bandes fameuses, d'ailleurs; elle s'appelle Berthe Morizot et est curieuse à observer. Chez elle, la grâce féminine se maintient au milieu des débordements d'un esprit en délire.*

» *Et c'est cet amas de choses grossières qu'on expose en public, sans songer aux conséquences fatales qu'elles peuvent entraîner! Hier, on a arrêté, rue Le Peletier, un pauvre homme qui, en sortant de cette exposition, mordait les passants.*

» *Pour parler sérieusement, il faut plaindre les égarés; la nature bienveillante avait doué quelques-uns des qualités premières qui auraient pu faire des artistes. Mais, dans la mutuelle admiration de leur égarement commun, les membres de ce cénacle de la haute médiocrité vaniteuse et tapageuse ont élevé la négation de tout ce qui fait l'art à la hauteur d'un principe; ils ont attaché un vieux torche-pinceau à un manche à balai et s'en sont fait un drapeau. Sachant fort bien que l'absence complète de toute éducation artistique leur défend à jamais de franchir le fossé profond qui sépare une tentative d'une œuvre d'art, ils se barricadent dans leur insuffisance, qui égale leur suffisance, et tous les ans ils reviennent avant le Salon avec leurs turpitudes à l'huile et à l'aquarelle protester contre cette magnifique école française qui fut si riche en grands artistes. Ces pauvres hallucinés me font l'effet d'un poète de confiseur, habile à rimer des vers de mirlitons pour les bonbons et qui, sans orthographe, sans style, sans pensée, sans idée, viendrait vous dire : Lamartine a fait son temps. Place au poète intransigeant!*

» *Je connais quelques-uns de ces impressionnistes pénibles; ce sont des jeunes gens charmants, très convaincus, qui se figurent sérieusement qu'ils ont trouvé leur voie. Ce spectacle est affligeant comme la vue de ce pauvre fou que j'ai contemplé à Bicêtre : il tenait de la main gauche une pelle à feu appuyée sous le menton comme un violon et, avec une baguette qu'il prenait pour un archet, il exécutait, disait-il, le* Carnaval de Venise, *qu'il se vantait d'avoir joué avec succès devant toutes les têtes couronnées. Si on pouvait placer ce virtuose à l'entrée de l'exposition, le guignol artistique de la rue Le Peletier serait complet.* »

Dans le *Pays* du 4 avril, Georges Maillard écrit un article sous la rubrique : « Les Impressionnalistes » :

« *Au fond, ce sont, je crois, des mécontents, des radicaux de*

la peinture, qui, ne pouvant pas trouver de place dans les rangs des peintres réguliers, se sont constitués en société, ont arboré une bannière révolutionnaire quelconque et ont organisé l'exposition qu'on vient d'ouvrir rue Le Peletier.

» C'est, du reste, un spectacle intéressant que cette exposition nouvelle; il y a là environ deux cents tableaux dont la plupart sont à faire cabrer les chevaux d'omnibus. Ce sont des outrances de coloris, des audaces de sujet et des partis pris d'exécution dont on n'a pas idée. Il y a là des brutalités de pinceau, des démences d'exécution et des insanités de conception qui sont absolument révoltantes; ce serait à tomber de désespoir, si ce n'était à se tordre. »

Dans le *Soir* du 15 avril, le dessinateur Bertall exerce ainsi sa verve plutôt lourde, que n'excusent pas ses quelques agréments d'illustrateur :

« Il y a, nous a-t-on dit, rue Le Peletier, une maison de santé, sorte de succursale de la maison du docteur Blanche. On y reçoit principalement des peintres.

» Leur folie est douce; elle consiste à frotter sans cesse et au hasard, d'un pinceau fiévreux trempé dans les couleurs les plus aiguës et les plus incohérentes, une série de toiles blanches qu'ils font encadrer magnifiquement et à grands frais, — car tous les hôtes de la maison de santé sont des hommes bien doués de la fortune, — puis à les accrocher avec soin et en belle lumière dans des salles convenablement disposées.

» Dans ces salles, ils se promènent ensemble, devisant avec gravité, ne se disputant point entre eux, au rebours des artistes ordinaires, se serrant la main affectueusement, des larmes d'enthousiasme dans la voix devant leurs cadres réciproques, et plongés dans les saintes douceurs d'une admiration mutuelle.

« Ces gens-là sont d'un extérieur agréable, ils sont mis avec une recherche qui atteint parfois l'élégance, leurs mœurs sont douces et affables; ils s'appellent les impressionnalistes.

« Car ce sont leurs impressions qu'ils prétendent nous dépeindre, — dépeindre est le mot, — sur ces toiles inconscientes.

» *Comme le vieux maître Freinhoffer qu'a chanté Balzac dans son* Chef-d'Œuvre inconnu*, ils voient et admirent dans leurs œuvres ce qu'ils croient y avoir mis. C'est là leur jouissance; c'est là leur gloire. Rien n'est plus respectable, et le spectacle de cette douce folie égaye encore davantage qu'il n'attriste le spectateur.*

» *Les princes de la science ont essayé sur eux divers traitements; tous sont restés sans résultats. C'est inutilement qu'on les a conduits devant les Titien, les Rembrandt, les Van Dyck, les Paul Véronèse, etc., etc..., devant tous les chefs-d'œuvre immuables légués par le temps; c'est en vain qu'on les a promenés devant les plus beaux sites, sous les plus beaux ciels; qu'on leur a mis devant les yeux les plus remarquables modèles et les femmes les plus éclatantes de couleur, de forme et de beauté. Rien n'y a fait. Leur peinture ne procède ni des grands peintres, ni de la nature; c'est, disent-ils, un art jusqu'alors inconnu : l'art de l'avenir. A peuple nouveau, art nouveau. Ils ne reconnaissent pour initiateur qu'un des leurs, qui est leur maître et qui s'appelle Manet.*

» Le Bon bock, la Femme au chat, les Canotiers de la Seine, *et enfin* la Blanchisseuse *qui vient d'avoir, nous dit-on, l'honneur d'être refusée au Salon annuel par les artistes embourbés dans les sentiers de la vieille école, sont les œuvres magistrales où ils puisent leurs inpirations, ainsi que la note qui doit guider leur concert et développer leurs personnelles impressions.*

« *Les gens atteints de cette folie étrange ne se sont jusqu'alors portés à aucun excès. En dehors de la peinture ils raisonnent avec logique et clarté, et il est à croire que des soins attentifs et éclairés pourront avec un peu de patience, guérir ces affections qui n'offrent d'autre danger jusqu'ici que d'être parfois contagieuses.*

. . . .

« *Voici M. Monet que la similitude de nom a jeté dans le rang des impressionnalistes à l'instar de son presque homonyme.*

» *M. Monet sait bien que les arbres ne sont jamais d'un jaune de chrôme aigu comme ceux qui figurent dans son* Petit bras d'Argenteuil, *n° 148. Il est persuadé que le* Chemin d'Épinay, *effet*

de neige, nº 150, n'a jamais paru sous l'aspect d'une tapisserie de laine blanche, bleue et verte. La Berge d'Argenteuil, *nº 157, il en est sûr, n'a jamais été tricotée laine et coton de cinq couleurs. Cela ne l'a pas empêché de rendre ainsi sa prétendue impression. La chose a paru originale à M. Faure, qui s'est fait une originalité nouvelle en acquérant ces impressions. Le public, lui, a regardé, il a ri, il a demandé le nom. Il sait maintenant que le monsieur qui a eu l'étonnante idée de faire des paysages en tricot s'appelle Monet, et M. Monet est en passe de devenir aussi célèbre que M. Manet.* »

Dans le *Constitutionnel* du 10 avril, sous la rubrique : « *Mouvement artistique* » avec ce sous-titre : *L'exposition des intransigeants dans la galerie de Durand-Ruel,* Louis Énault s'étendait longuement sur cette exposition, d'où l'extrait suivant concerne Claude Monet :

« *Il serait injuste de contester à M. Claude Monet une certaine puissance de coloris dont il fait, du reste, un très regrettable emploi, car il ne semble l'employer que pour se rendre désagréable aux gens. Je ne sais où il a vu les paysages qu'il reproduit, mais je ne crois point qu'il en ait trouvé le modèle dans la nature. Rien de plus faux que cette lumière distribuée au hasard, et que ces tons violents si bien faits pour blesser une rétine délicate. Qu'il y ait de l'éclat dans cette palette, je n'aurais garde de le nier. Mais c'est un éclat tapageur et de mauvais goût. Voyez plutôt cette robe japonaise à fond rouge. Elle est en soie, j'en suis certain; mais M. Claude Monet — à force d'habileté — est parvenu à lui donner une apparence d'étoffe laine et coton qui réjouirait le cœur d'un gars breton ou d'un paysan normand, si on voulait bien lui permettre d'en prendre un morceau pour se tailler dedans un parapluie du dimanche. Mais je ne leur conseillerais pas de s'en servir le jour où ils iraient voir leurs bœufs. On sait, en effet, que ces animaux réactionnaires n'aiment pas tous les rouges, et je m'étonnerais fort si celui de M. Claude Monet n'avait pas le privilège de les exaspérer singulièrement.*

. . . .

» Telle est, dans son ensemble, l'exposition de ce petit groupe hardi, qui, sous le nom d'intransigeants et d'impressionnistes, plante sa bannière en plein Paris, et affirme ses doctrines avec une audace qu'il n'avait encore jamais eue.

» Si nous lui avons donné notre publicité, c'est que nous n'entendons la refuser à aucune manifestation artistique douée de quelque originalité; mais nous tenons à dégager complètement notre responsabilité de ces doctrines que nous regardons comme singulièrement dangereuses, et envers lesquelles nous sommes bien décidés à nous montrer nous-mêmes toujours intransigeants. »

Sur une coupure de journal dont le nom a disparu, je lis ces quelques lignes consacrées à Claude Monet :

« Le premier qui attire l'attention est M. Claude Monet. Il fait à lui seul plus de bruit que tous les autres réunis. Il est passé maître, d'ailleurs, dans l'art de la mise en scène. Sa Japonaiserie *éclate, flamboie et tournoie, comme un feu d'artifice, sur l'une des parois du salon d'honneur; elle représente une magnifique robe de chambre de flanelle rouge, brochée de ramages verts. Du haut de cette robe émergent une tête et une main. La tête, détachée de la vitrine d'un coiffeur parisien, se renverse souriante et fait des efforts impuissants pour se dégager de la partie inverse de la robe. La main agite un éventail tricolore. D'autres éventails, chargés de dessins bizarres, évoluent sur un fond bleu tout autour du motif principal. Ruggieri n'a jamais rien créé de plus éblouissant et de plus fantastique. A côté de cette pièce capitale, M. Monet exhibe une collection de paysages éclairés par des feux de Bengale. Il y en a de tout bleus, il y en a de tout jaunes, il y en a de tout roses, beaucoup de roses. C'est une vraie féerie! Aussi bien le catalogue a-t-il soin de nous apprendre qu'ils appartiennent presque tous à M. Faure, de l'Opéra. Il n'y a que des amateurs nourris dans le sérail de M. Halanzier ou dans un sérail de l'Extrême-Orient pour apprécier à sa juste valeur la peinture pyrotechnique de M. Monet.*

» Et pourtant M. Monet sait fort bien, quand il le veut, se faire

comprendre du public : il lui suffit de renoncer à parler le japonais ou le bengali, et de s'exprimer en bon français comme il l'a fait en peignant le Pont du chemin de fer à Argenteuil, *la* Prairie *et la* Plage de Sainte-Adresse. *Ces trois morceaux feraient très bonne figure au Salon officiel : si le jury ne les médaillait pas, les connaisseurs en admireraient certainement la franchise, l'originalité, l'éclat de bon aloi.* »

Dans le *Soleil* du 4 avril, le chroniqueur Émile Porcheron, au cours d'un article de trois colonnes, donne ainsi sa définition :

« *Qu'est-ce que c'est qu'un impressionniste ?*

» *La question est délicate et demande un peu de réflexion. Pour nous, un impressionniste est un homme qui, sans savoir pourquoi, éprouve le besoin de se consacrer au culte de la palette ; et qui, n'ayant ni le talent, ni les études nécessaires pour arriver à un résultat sérieux, se contente de battre la caisse en faveur de son école, en donnant au public des toiles qui n'ont guère d'autre valeur que celle du cadre qui les entoure.* »

Et cela continue sur ce ton :

« *La* Japonaise *de M. Monet paraît jongler avec une quantité d'écrans ; elle est vêtue d'une robe rouge ; et le peintre a peut-être trouvé de bon goût de la draper de telle sorte, qu'une portion du vêtement, sur laquelle est brodée une tête de guerrier, vient s'appliquer justement sur la partie du corps confiée aux soins de M. Purgon. Il est difficile d'être plus déplacé. M. Monet expose encore des paysages ; un seul, le n° 149, semble pouvoir mériter ce nom, une vue prise sur le bord de l'eau. Le n° 152 doit être le dernier mot de l'impressionnisme ; bateau bleu, arbres verts, violets, roses et jaunes ; quant au fond, nous avons cherché à deviner ce qu'il y avait, nous n'y avons pas réussi... Nous nous arrêtons, car nous ne voudrions pas donner à ce sujet plus d'importance qu'il ne convient. Nous comprenons parfaitement que tout commençant sérieux est en droit d'exiger l'indulgence de la critique ; mieux que personne, nous savons quelles énormes difficultés ont à surmonter les jeunes artistes, et nous tendrons*

toujours la main au travailleur consciencieux. En revanche, nous ne saurions être indulgents vis-à-vis des peintres qui n'ont ni talent, ni études à leur avoir, et auxquels l'orgueil immense qui les aveugle défend de faire dans l'avenir un progrès quelconque. »

La *Revue politique et littéraire* donnait, le 8 avril, une longue étude de Charles Bigot sur l'exposition de la rue Le Peletier, et le critique s'exprimait ainsi à propos de Monet :

« *Il est certain que quelques-uns de ces messieurs ne sont pas nés sans talent. M. Claude Monet a de la vigueur dans la main et l'œil d'un véritable paysagiste. Il a deux toiles ici, nullement indignes d'être regardées : l'une intitulée le* Printemps, *et l'autre la* Prairie. *Le* Printemps *est une allée de jardin, tout herbeuse, qui s'enfonce entre des pommiers en fleurs et des arbustes qui poussent leurs premières feuilles; il y a là beaucoup de fraîcheur, une impression du mois de mai qui réjouit les yeux. La* Prairie *est un grand pré d'herbes jaunissantes et mûres, au delà duquel s'étend une plaine derrière laquelle on aperçoit au loin une rangée de collines bleuâtres. Le regard plonge jusqu'à ces lointains, dans une atmosphère limpide; on éprouve quelque chose de ce qui domine la nature elle-même. Mais que ce même M. Monet est donc agaçant dans un bon nombre des autres toiles! Il a un malheureux goût pour les bleus et les roses dont il serait bien heureux pour lui qu'il consentît à se défier. Nombre de ses paysages sont criards, papillotants. Où donc a-t-il rien observé de pareil, même aux heures du soleil couchant, même aux bords de l'eau ? Je ne parle pas de certaine femme drapée bizarrement dans un costume rouge, en train de s'éventer et encadrée dans une trentaine d'éventails japonais. C'est un coup de pistolet qu'il a voulu tirer, sans doute, et rien de plus. On ne regarde pas cette grande machine écarlate sans qu'elle fasse mal aux yeux, et le mieux est de ne pas la regarder. M. Monet s'est bien gardé de modeler le visage de la femme, car il est de ceux qui dédaignent le modelé ; il l'a même gratifié des teintes les plus cadavéreuses. En revanche, il se trouve sur la robe une manière de monstre japonais tirant de l'épée et brodé. M. Monet s'est si bien appliqué*

LA MAISON ET LE JARDIN DE CLAUDE MONET

A ARGENTEUIL

(1873)

toujours la main au travailleur consciencieux. En revanche, nous ne saurions être indulgents vis-à-vis des peintres qui n'ont ni talent, ni études à leur avoir, et auxquels l'orgueil immense qui les aveugle défend de faire dans l'avenir un progrès quelconque. »

La *Revue politique et littéraire* donnait, le 8 avril, une longue étude de Charles Bigot sur l'exposition de la rue Le Peletier, et le critique s'exprimait ainsi à propos de Monet :

« *Il est certain que quelques-uns de ces messieurs ne sont pas nés sans talent. M. Claude Monet a de la vigueur dans la main et l'œil d'un véritable paysagiste. Il a deux toiles ici, nullement indignes d'être regardées : l'une intitulée le* Printemps, *et l'autre la* Prairie. *Le* Printemps *est une allée de jardin, tout herbeuse, qui s'enfonce entre des pommiers et des arbustes qui poussent leurs premières feuilles ; il y a là beaucoup de fraîcheur, une impression du mois de mai qui réjouit les yeux. La* Prairie *est un grand pré d'herbes jaunissantes et mûres, au delà duquel s'étend une plaine derrière laquelle on aperçoit au loin une rangée de collines bleuâtres. Le regard plonge jusqu'à ces lointains, dans une atmosphère limpide ; on éprouve quelque chose de ce qui domine la nature elle-même. Mais que ce même M. Monet est donc agaçant dans un bon nombre des autres toiles ! Il a un malheureux goût pour les bleus et les roses dont il serait bien heureux pour lui qu'il consentît à se défier. Nombre de ses paysages sont criards, papillotants. Où donc a-t-il rien observé de pareil, même aux heures du soleil couchant, même aux bords de l'eau ? Je ne parle pas de certaine femme drapée bizarrement dans un costume rouge, en train de s'éventer et encadrée dans une trentaine d'éventails japonais. C'est un coup de pistolet qu'il a voulu tirer, sans doute, et rien de plus. On ne regarde pas cette grande machine écarlate sans qu'elle fasse mal aux yeux, et le mieux est de ne pas la regarder. M. Monet s'est bien gardé de modeler le visage de la femme, car il est de ceux qui dédaignent le modelé ; il l'a même gratifié des teintes les plus cadavéreuses. En revanche, il se trouve sur la robe une manière de monstre japonais tirant de l'épée et brodé. M. Monet s'est si bien appliqué*



à donner à la broderie du modelé et du relief, qu'au premier abord on la prend pour un second personnage. Il est trop aisé d'apercevoir là le contraire cherché de ce que l'on fait d'ordinaire. »

En cette même année 1876, Castagnary, dans le *Siècle*, caractérise le Salon par « *un immense effort vers la lumière et vers la vérité* ». Il fait cet aveu : « *J'ai vu poindre l'aube de ce retour à la simplicité franche, mais je ne croyais pas que ses progrès fussent si rapides. Ils sont flagrants, ils éclatent cette année. La jeunesse y est lancée tout entière, et, sans s'en rendre compte, la foule donne raison aux novateurs. Ce sont les tableaux exécutés sur nature, avec l'unique préoccupation de rendre juste, qui attirent; on passe à côté des peintures faites de chic, comme on dit, c'est-à-dire conçues et peintes dans l'atelier, sans le secours du modèle. Eh bien! les impressionnistes ont eu une part dans ce mouvement. Les personnes qui sont allées chez Durand-Ruel, qui ont vu les paysages si justes et si vibrants de MM. Claude Monet, Pissarro, Sisley, les portraits si fins et si vifs de M. Renoir ou de Mlle Morizot, les intérieurs si pleins de promesses de M. Caillebotte, les superbes études chorégraphiques de M. Degas, ne le mettent pas en doute. Pour ces peintres, le plein air est une délectation, la recherche des tons clairs et l'éloignement du bitume un véritable acte de foi. Il serait donc nécessaire qu'ils fussent au Salon pour confirmer de leur présence l'évolution accomplie et lui donner toute son importance.* »

Ici, après cet étalage d'opinions et de plaisanteries devenues si lointaines, sur le scandale des expositions impressionnistes, j'essaierai de donner la signification d'art et la philosophie d'un mouvement de peinture qui a dominé la seconde moitié du XIXe siècle et qui règne encore sur le XXe siècle.

XV

L'Impressionnisme

Le soleil, qui luit pour tout le monde, dit-on, ne luisait pas pour la peinture. Longtemps, il aura été traité comme un ennemi personnel, ou tout au moins comme un visiteur indifférent auquel on essaie de condamner sa porte. Dans les musées, çà et là, apparaît une clarté, une illumination furtive des choses. Mais l'obscurité est vite rétablie. Les yeux voient les formes, les rapports, les valeurs : ce n'est pas notre temps, cela est certain, qui a inventé les lois instinctives de la transposition de la nature dans l'œuvre d'art. Il est certain aussi qu'il n'y eut pas la clairvoyance complète devant le spectacle des choses éclairé par l'action solaire. Le sens de la lumière, la faculté d'analyse des phénomènes lumineux, cela n'est pas, ne pouvait pas être dans l'œuvre d'art, alors que cela n'était pas dans la connaissance humaine. Non pas que l'œuvre d'art ne puisse révéler, par la puissance divinatrice, ce qui est encore mystérieux pour l'expérimentateur : la constatation, au début, a surgi avant l'explication. Le travail humain s'unifie, les actions et les réactions se mêlent, les influences reflexes sont permanentes. Le travail des savants de notre siècle devait donc avoir son parallélisme dans l'œuvre spontanée des artistes. Il y a là des aboutissements d'autrefois, des continuations vers l'avenir, où se montre la solidarité de l'esprit humain en marche. Et je suis bien obligé, sans entrer dans les calculs et les techniques, de marquer qu'il y a eu similitude, correspondance mystérieuse entre l'observatoire aux rigoureuses, aux fatales mathématiques, et le libre travail des intelligences artistes enivrées par le spectacle des choses.

Que l'on pense à l'aspect d'ensemble de toute la peinture de paysage révolue. On est obligé d'admettre qu'il y a eu une manière

d'exprimer le sol, les eaux, la verdure, le ciel. Chez ceux même qui ont la science de l'établissement des terrains, des fuites de perspectives, des rencontres de nuages, du dessin des choses, des jeux de la lumière, il y a une convention, ou un non-savoir, qui a produit cet assombrissement de la nature. Chez Ruysdaël, Hobbéma, si l'on veut des noms de grands paysagistes, le feuillage persillé, métallisé, est couleur d'encre, le soleil s'est éteint, tout apparaît éclairé du jour sombre de l'atelier. Si l'on veut s'en tenir à l'histoire de la peinture de paysage depuis cent ans, qu'on se rappelle l'état de cette peinture à l'époque où les paysagistes se refusaient à regarder la nature. Une autre convention s'était encore ajoutée à la convention de la lumière absente : celle de la construction du paysage. Il y avait eu l'éducation de Rome, il y avait le règne de David et de ses adeptes, et un paysage était alors un fond de collines, un duo d'arbres, un ruisseau de verre filé, qui servaient d'accessoires à une scène de l'histoire sainte ou de l'histoire grecque ou romaine. L'académicien qui fit paraître la fameuse brochure : *Revue critique des productions de peinture, sculpture, gravure exposées au Salon de 1824,* par M. ***, — cet académicien a exprimé à souhait la haine du réel et l'amour du faux qui furent les caractéristiques des paysagistes historiques : *« Que deviendrait l'art du paysagiste,* s'écrie-t-il, *si, toujours trop timide, il n'osait s'élancer dans le domaine de l'histoire? Quelle serait la poësie ou bien les hautes inspirations qui pourraient l'enflammer et le soutenir dans son exécution? Toujours des arbres, des arbrisseaux, de l'air, de l'espace et des plans. Que m'importent toutes ces choses, si, toujours froid, il ne fait refléter sur ces objets quelques sentiments de la nature vivante et animée, s'il ne leur prête tour à tour la tristesse ou la sérénité, la violence ou le calme? »* La peinture fut en rapport avec cette littérature. Tous les peplums, tous les cothurnes, tous les casques de pompiers apparurent devant les colonnades et dans les fausses verdures. Les animaux mythologiques vinrent boire aux sources.

Il arriva ceci : quelques années à peine s'étaient écoulées, qu'un souffle de nature passait dans l'art et abattait les péristyles et les faux arbres, qu'une tendre clarté commençait à illuminer

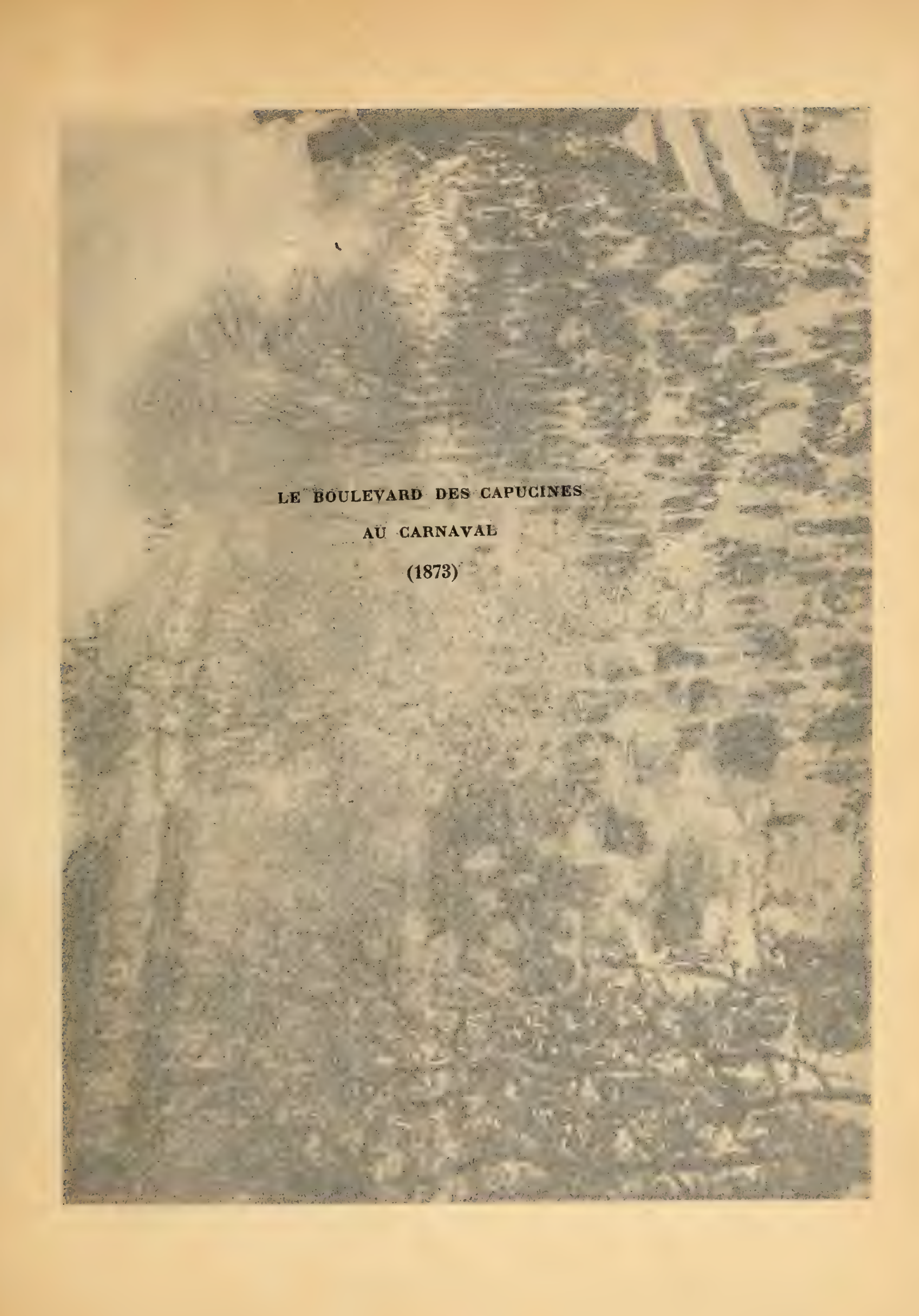
l'univers. Une révélation venait des paysagistes anglais Constable, Bonington... C'est ainsi que les idées voyagent, font leurs circuits, s'augmentent en route. Ici, Rousseau, Huet, Dupré, Corot, Diaz, puis Daubigny, Millet, Courbet, acceptèrent ce qui venait à eux, ce qu'ils étaient occupés à trouver eux-mêmes. Tous, de concert, entreprirent de réhabiliter ce que l'académicien de 1824 avait proscrit : les arbres, — les arbrisseaux, — l'air, — l'espace, — les plans.

Ce fut une étape, une période dont il reste, comme de toutes les périodes, des individualités. Aujourd'hui, l'école de 1830 est classique, et par une bizarrerie, d'ailleurs assez vulgaire, habituelle en histoire, c'est au nom de cette école de 1830 que l'on a voulu barrer le chemin à l'Impressionnisme. C'est en son nom qu'il a été combattu, que l'on a voulu lui assigner une place secondaire. C'est au nom de Rousseau, Dupré, Corot, que l'on s'est opposé à Monet, Pissarro, Renoir, avec la même colère, le même entêtement apporté autrefois à combattre Rousseau, Dupré, Corot, au nom de Michallon, Bertin, Wattelet. Éternels recommencements !

C'est qu'il y eut la même surprise, la même inexpérience des yeux. On était habitué à trouver sur les toiles déjà éclaircies des paysagistes de 1830, la lumière spéciale de certaines heures. On admettait le gris du matin, l'assombrissement du crépuscule, mais on se révolta devant les artistes qui s'avisaient de vouloir peindre les arbres et les rivières sous la lumière des après-midi. Les nouveaux venus ne contestaient pas les anciens, ils n'apportaient naïvement que leur désir de vivre à leur tour, de prendre l'art où il en était et de le mener un bout de chemin, leur vie durant, pour le laisser à d'autres. Ils ne prétendaient pas le fixer, apporter une formule définitive : il n'y a pas de formule définitive, — il y a une évolution indéfinie, — il y a des instants et des hommes.

L'Impressionnisme, dans les œuvres qui le représentent le mieux, c'est une peinture qui va vers le phénoménisme, vers l'apparition et la signification des choses dans l'espace.

Il me semble bien, il me semble juste de ne pas en chercher et en donner une signification plus précise. Il s'agit d'une tendance, d'un élan de l'esprit, du vertige spirituel qui naît en nous de l'exaltation



LE BOULEVARD DES CAPUCINES
AU CARNAVAL
(1873)

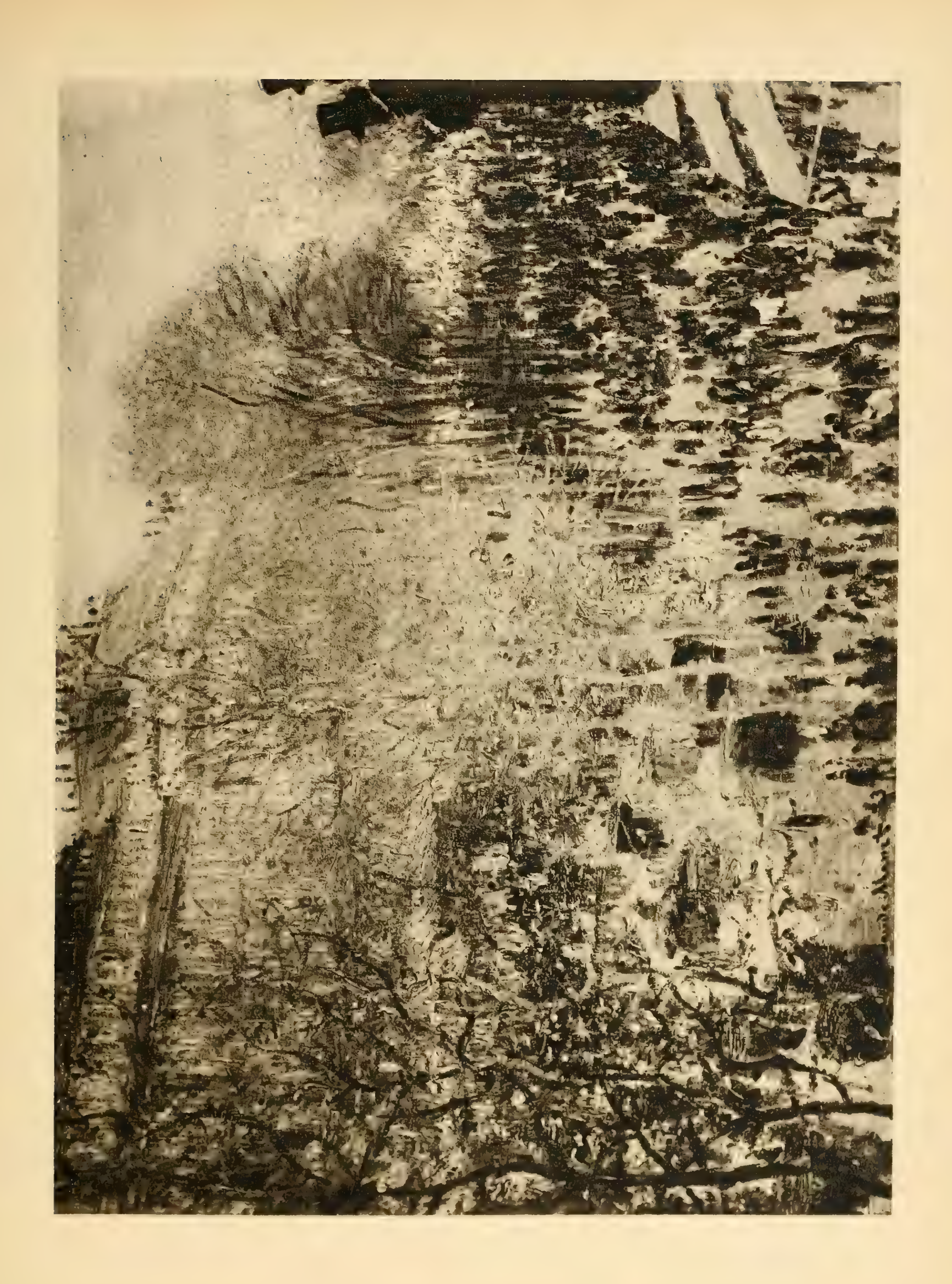
l'univers. Une révélation venait des paysagistes anglais Constable, Bonington... C'est ainsi que les idées voyagent, font leurs circuits, s'augmentent en route. Ici, Rousseau, Huet, Dupré, Corot, Diaz, puis Daubigny, Millet, Courbet, acceptèrent ce qui venait à eux, ce qu'ils étaient occupés à trouver eux-mêmes. Tous, de concert, entreprirent de réhabiliter ce que l'académicien de 1824 avait proscrit : les arbres, — les arbrisseaux, — l'air, — l'espace, — les plans.

Ce fut une étape, une période dont il reste, comme de toutes les périodes, des individualités. Aujourd'hui, l'école de 1830 est classique, et par une bizarrerie, d'ailleurs assez vulgaire, habituelle en histoire, c'est au nom de cette école de 1830 que l'on a voulu barrer le chemin à l'Impressionnisme. C'est en son nom qu'il a été combattu, que l'on a voulu lui assigner une place secondaire. C'est au nom de Rousseau, Dupré, Corot, que l'on s'est opposé à Monet, Pissarro, Sisley, la même colère, le même entêtement apporté autrefois à combattre Rousseau, Dupré, Corot, au nom de Michallon, Bertin, Watelet. Éternels recommencements!

C'est qu'il y eut la même surprise, la même inexpérience des yeux. On était habitué à trouver sur les toiles déjà éclaircies des paysagistes de 1830, la lumière spéciale de certaines heures. On admettait le gris du matin, l'assombrissement du crépuscule, mais on se révolta devant les artistes qui s'avisaient de vouloir peindre les arbres et les rivières sous la lumière des après-midi. Les nouveaux venus ne contestaient pas les anciens, ils n'apportaient naïvement que leur désir de vivre à leur tour, de prendre l'art où il en était et de le mener un bout de chemin, leur vie durant, pour le laisser à d'autres. Ils ne prétendaient pas le fixer, apporter une formule définitive : il n'y a pas de formule définitive, — il y a une évolution indéfinie, — il y a des instants et des hommes.

L'Impressionnisme, dans les œuvres qui le représentent le mieux, c'est une peinture qui va vers le phénoménisme, vers l'apparition et la signification des choses dans l'espace.

Il me semble bien, il me semble juste de ne pas en chercher et en donner une signification plus précise. Il s'agit d'une tendance, d'un élan de l'esprit, de vertige spirituel qui naît en nous de l'exaltation



des sens. C'est précis comme la joie de respirer, de voir, d'entendre, de vivre. C'est précis comme l'amour et comme le désir. *« Je peins comme l'oiseau chante »,* disait un jour Claude Monet, et cela exprime bien toute la beauté d'instinct qui peut être incluse dans un art, la palpitation éperdue de l'être qui prend possession des choses. Renan aurait aimé cet aveu naïf et fort d'une heureuse fièvre, d'une pensée exaltée; Renan, qui a si bien écrit dans l'une des scènes des *Drames philosophiques : « Il ne faut regarder ni de si près, ni de si loin. Vous faussez également la vision de votre œil, et si vous mettez l'objet sur vos yeux, et si vous le posez hors de votre portée. De ce qu'une chose est éphémère, ce n'est pas une raison pour qu'elle soit vanité. Tout est éphémère, mais l'éphémère est quelquefois divin. »*

C'est cet éphémère et c'est cet éternel, ressentis un instant par l'homme, qui sont entr'aperçus et désignés par l'art. Toutes les œuvres d'art donneront cette songerie, mais jamais encore elle n'avait été évoquée avec ce frémissement apporté par l'Impressionnisme. J'essaie de voir ici du nouveau historique, et ce n'est pas chose aisée avec si peu de recul. Mais que ceux-là qui ont la passion de la vie, le goût de la réflexion, et qui s'appliquent à chercher des résumés et des vérifications dans les œuvres d'art, veuillent bien aussi essayer de voir avec des yeux nets, en élaguant autant que possible tous partis pris de tradition, d'éducation, de conventions intellectuelles et sociales. Qu'ils n'aient pas la négation irraisonnée du temps présent, ce qui serait méconnaître l'aboutissement de la tradition invoquée. Qu'ils voient, au contraire, la tradition comme elle doit être vue, comme la continuité, l'ajouté perpétuel, une succession d'étapes, de départs, d'arrivées pour repartir, comme l'expression *une* de l'humanité, et qu'ils décident alors si ces peintres d'hier et d'aujourd'hui ne sont pas entrés déjà dans l'histoire. Si la beauté de leur œuvre n'est pas sentie, si l'entêtement répond non, ce dialogue n'a plus de suite ni de sens. Si l'impartialité répond oui, si une part de beauté est concédée à cette œuvre éclose sous nos yeux, alors, en essayant de définir cette part, on arrive, ou on arrivera, à y voir un agrandissement

de l'espace, une preuve de vision plus lointainement projetée.

Cet agrandissement, il n'est pas seulement dans le choix des points de vue, dans la volonté panoramique, dans les constructions de terrains, dans la courbe des mers, dans le dôme fluide des ciels enserrant la convexité du globe. Il existe à chaque place intime choisie pour l'expérience; il réside dans ce fait que l'atmosphère, si restreint que soit le lieu d'observation, révèle la présence de l'universel, de la même force mouvementée et lumineuse qui anime tout de ses propulsions et de ses ondes. Cette affirmation se prouvera par chaque série d'œuvres de Monet, de *Belle-Ile* et des *Meules* jusqu'aux *Nymphéas*.

Ne croit-on pas voir que la pensée de l'homme accomplit le même cycle que la Terre? La connaissance ne fournit-elle pas la même course que la planète? Non seulement l'homme a cru longtemps qu'il habitait un monde spécial, unique, éclairé seul par une révélation d'en haut, attendant le mot de l'énigme d'une volonté supérieure à la sienne, mais il s'est même cru un être à part dans ce monde unique. Il ne soupçonnait pas l'univers, ne rattachait à rien la planète sur laquelle il était né, et ne se rattachait pas non plus, lui, à ce milieu d'où il était sorti. Ç'a été longtemps la pensée embryonnaire de l'humanité tout entière, c'est encore la pensée d'un grand nombre d'hommes. Mais d'autres, dont le nombre aussi devient grand, s'accroît sans cesse, ont vu que leur vie se rattachait d'abord à la vie immédiatement environnante, puis que la vie de la Terre faisait partie de la vie solaire, et dès lors, ceux qui ont senti cela ont senti palpiter en eux une parcelle de la vie universelle, et dorénavant ils s'emploieront de toute leur ardeur à exprimer cette vie continue par laquelle ils se sentent soulevés, emportés à travers les âges sans fin.

La peinture, comme le reste de l'expression humaine, devait refléter la lente découverte des choses et de soi qui est le fond de la destinée humaine. L'Impressionnisme, pour sa part, marque une réalisation plus vive, et par conséquent une connaissance plus approchée, de la poésie de la lumière. L'espace s'éclaire, les distances sont parcourues par la pensée, le contact de la Terre et du Soleil apparaît mieux que jamais permanent et visible. L'homme

se sent le produit du soleil. Comme tout le règne animal, comme le règne végétal, comme les pierres dont la fusion refroidit, comme les vapeurs incessamment formées, dissipées, reformées, aspirées, parties et revenues, comme la moisissure des infusoires, l'homme sent sa force cérébrale, sa matière pensante, en relation directe avec l'astre. La vie entière est issue du soleil, croît et décroît, existe sous sa dépendance, ou plutôt la vie est identique au soleil. C'est lui qui concentre la force de notre univers, qui nous donne les bienfaits de sa chaleur, qui alimente notre vie physique, productrice de notre vie mentale. Sa poésie nous est un asile, soit que sa nette clarté illumine ce qui nous entoure, nous montre tout près ce qui nous semblait si loin, découpe l'image de notre monde dans l'azur et dans l'or, soit que le mystère de sa brume enveloppe toutes choses à l'heure incendiée de midi, en été. Car s'il a la sérénité, l'heureux calme des jours tranquilles, il a l'aspect du mystère, autant que la nuit, qu'il crée aussi par l'ombre de la Terre.

C'est ce soleil, c'est son émanation lumineuse et vivifiante qui arrive en lointaine caresse sur les œuvres des peintres, depuis que la peinture existe. C'est cette poésie du soleil qui se réverbère, ce sont les vibrations universelles qui viennent expirer, avec un afflux plus fort, sur l'espace restreint d'une toile, dans l'œuvre de ces peintres que je tente de classer avec leur signification dans le temps où elles se sont produites.

Un tel départ nouveau pour la conquête de la lumière laisse loin derrière lui l'accusation de ne s'être préoccupé que de la sensation immédiate, de l'état atmosphérique passager, de l'incident de nature aussi vite évanoui qu'éclos. C'est précisément la beauté de la conception humaine d'avoir la sensation de la durée à travers le moment fugitif. Il n'y a que des moments fugitifs, et force nous est bien d'apercevoir l'univers à la lueur d'une minute.

Si l'on veut particulariser après avoir généralisé, prendre une seule période de cet ensemble, chercher la façon immédiate dont l'Impressionnisme se relie à l'histoire de l'art et à l'histoire universelle de l'humanité, on trouvera, comme influences visiblement toutes proches : les paysagistes de 1830, et, par eux, les Anglais du

début du siècle, et par ceux-ci, le XVIIIe siècle français. On trouvera Delacroix, et par Delacroix, Rubens. Et par combien d'autres se rattachent-ils à l'art et à la vie? Duranty, dans sa brochure : *La Nouvelle Peinture* (1876), a dressé la liste des contemporains pouvant être joints au groupe qui apparaissait si isolé : Ingres, Courbet, Millet, Corot, Chintreuil, Jongkind, Boudin, Legros, Whistler, Fantin-Latour, Manet, Ribot, Stevens, Meryon, Bracquemond.

Il y eut surtout deux sources de lumière, parmi toutes :

Turner, issu de Claude Lorrain et du Watteau de l'*Embarquement pour Cythère*, révéla son prestige à Claude Monet et à Pissarro lors du voyage qu'ils firent ensemble à Londres. Ils y furent émerveillés par certaines toiles qui sortaient tout à coup de la tradition patiemment continuée, par des toiles où la peinture semble une éruption de lave, une coulée incandescente. Dans la brume qui pèse si lourdement sur la houle de la Tamise, Turner avait vu des irisations, des flambaisons soudaines de soleil; il avait voulu exprimer ces écroulements de pierreries dans l'atmosphère, et il avait réussi à donner la sensation du spectacle de ces féeries qui se jouent dans l'air. Les deux voyageurs eurent là, au milieu des quatre-vingts tableaux de la National-Gallery, le tressaillement des bonnes rencontres, le choc avertisseur d'une sympathie, la joie d'apercevoir que ce que l'on cherche a déjà hanté un autre esprit, et que la réalisation est commencée. Ils rapportèrent sûrement une provision de courage, le désir enflammé d'en dire plus, d'aller plus avant dans la lumière. Ils n'ont pas failli à cette exaltation d'autrefois.

C'est l'occasion de citer aussi l'œuvre et la pensée de Constable, qui a pris soin de rédiger en une forme précise et hardie les opinions qui furent son refuge et sa force, et qui peuvent servir à signifier l'attitude de tous les solitaires, de tous les indépendants. Écoutez Constable :

« Je sais que l'exécution de mes peintures est singulière, *mais j'aime cette règle de Sterne : ne prenez aucun souci des dogmes des écoles, et allez droit au cœur comme vous pourrez. »*

« On pensera ce que l'on voudra de mon art, ce que je sais, c'est que c'est vraiment le mien. »



CLAUDE MONET LISANT

par Renoir

(1873)

début du siècle, et par ceux-ci, le XVIIIe siècle français. On trouvera Delacroix, et par Delacroix, Rubens. Et par combien d'autres se rattachent-ils à l'art et à la vie? Duranty, dans sa brochure : *La Nouvelle Peinture* (1876), a dressé la liste des contemporains pouvant être joints au groupe qui apparaissait si isolé : Ingres, Courbet, Millet, Corot, Chintreuil, Jongkind, Boudin, Legros, Whistler, Fantin-Latour, Manet, Ribot, Stevens, Meryon, Bracquemond.

Il y eut surtout deux sources de lumière, parmi toutes :

Turner, issu de Claude Lorrain et du Watteau de l'*Embarquement pour Cythère*, révéla son prestige à Claude Monet et à Pissarro lors du voyage qu'ils firent ensemble à Londres. Ils y furent émerveillés par certaines toiles qui sortaient tout à coup de la tradition patiemment continuée, par des toiles où la peinture semble une éruption de lave, une coulée incandescente. Dans la brume qui pèse si lourdement sur la houle de la Tamise, Turner avait vu des irradiations, des flambaisons soudaines de soleil, il avait voulu exprimer ces écroulements de pierreries dans l'atmosphère, et il avait réussi à donner la sensation du spectacle de ces féeries qui se passent dans l'air. Les deux voyageurs eurent là, au milieu des quatre-vingts tableaux de la National Gallery, le tressaillement des bonnes rencontres, le choc avertisseur d'une sympathie, la joie d'apercevoir que ce que l'on cherche a déjà hanté un autre esprit, et que la réalisation est commencée. Ils rapportèrent sûrement une provision de courage, le désir enflammé d'en dire plus, d'aller plus avant dans la lumière. Ils n'ont pas failli à cette exaltation d'autrefois.

C'est l'occasion de citer aussi l'œuvre et la pensée de Constable, qui a pris soin de rédiger en une forme précise et hardie les opinions qui furent son refuge et sa force, et qui peuvent servir à signifier l'attitude de tous les solitaires, de tous les indépendants. Écoutez Constable :

« *Je sais que l'exécution de mes peintures est singulière, mais j'aime cette règle de Sterne : ne prenez aucun souci des dogmes des écoles, et allez droit au cœur comme vous pourrez.* »

« *On pensera ce que l'on voudra de mon art, ce que je sais, c'est que c'est vraiment le mien.* »



« Deux routes peuvent conduire à la renommée; la première est l'art d'imitation; la seconde est l'art qui ne relève que de lui-même, l'art original. Les avantages de l'art d'imitation sont que, comme il répète les œuvres des maîtres, que l'œil est depuis longtemps accoutumé à admirer, il est rapidement remarqué et estimé, tandis que l'art qui veut n'être le copiste de personne, qui a l'ambition de ne faire que ce qu'il voit et ce qu'il sent dans la nature, ne parvient que lentement à l'estime, la plupart de ceux qui regardent les œuvres d'art n'étant point capables d'apprécier ce qui sort de la routine. »

« Lorsque je m'asseois, le crayon ou le pinceau à la main, devant une scène de la nature, mon premier soin est d'oublier que j'aie jamais vu aucune peinture. »

« Jamais je n'ai rien vu de laid dans la nature. »

De même, les fragments de l'art japonais, qui étaient venus jusqu'ici en feuilles volantes d'estampes, ont été des indications précieuses. Partout, pour qui sait voir, aux carrefours des routes, il y a des poteaux, des flèches, des doigts tendus qui montrent le chemin. L'aspect limpide, la sérénité lumineuse des estampes japonaises, la construction des paysages, la mise en scène de l'humanité devaient constituer une réalisation significative pour ceux qui voulaient, eux aussi, un agrandissement d'espace et une vision neuve et vraie des choses. C'est là une étape dans la conquête de l'univers, une jonction non seulement avec les Japonais, mais avec tout l'Extrême-Orient, — comme le faisait remarquer Duranty, — avec les Hindous, les Persans, les Chinois.

L'art définitivement accompli et classé sous le nom d'Impressionnisme diffère pourtant de Turner et des Japonais, comme de tout ce qui l'a précédé, de tout ce qui l'explique. Et cela forcément. Il n'aurait pas été viable sans une profonde différentiation.

Il se distingue de Turner et de toute la peinture des maîtres occidentaux par un refus absolu de se prêter à la combinaison, au programme d'atelier, au plan d'école ou de tradition qui précède le libre travail devant les choses. Il écarte obstinément, résolument,

la conception du paysage historique telle qu'on la trouve chez le Poussin, chez le Lorrain, chez Turner, telle qu'on la trouve encore chez Corot et les paysagistes de 1830, quoiqu'elle se soit faite plus rustique chez quelques-uns de ces derniers. Il écarte, même dans l'originalité de Turner, une autre conception voulue qui comporte un goût *a priori* des combinaisons colorées, des effets lumineux appliqués à des sujets donnés. L'Impressionnisme, — et c'est là surtout qu'il faut chercher la raison de l'hostilité de tout le vieux jeu de la peinture, — l'Impressionnisme, fort de toutes les indications des maîtres passés et présents, a fait ce qui se fait chaque fois que l'on instaure, consciemment ou non, une philosophie nouvelle des faits, de l'observation directe, à la place des systèmes : il a voulu table rase, et un recommencement sincère. L'Impressionnisme s'est placé vis-à-vis des choses dans l'état de désir sincère, d'ingénuité, d'innocence, qui doit être l'état d'esprit des artistes, quelle que soit l'époque, quel que soit le degré de civilisation.

Il ne s'agit pas de retrouver l'ingénuité des autres, de se remettre, par exemple, dans l'état d'esprit des primitifs italiens ou flamands, des byzantins ou des gothiques. Cela, c'est besogne impossible, et bien inutile. Autant essayer de vouloir se faire hommes préhistoriques et ramener l'art à des intailles laborieuses de la pierre. Il ne saurait être question de ces jeux puérils.

L'ingénuité réelle n'est pas incompatible avec le savoir ambiant. Elle existera toujours tant qu'il y aura des hommes nouveaux qui ouvriront des yeux neufs sur les choses, qui entreront, avec le même sentiment de surprise que leurs devanciers, dans le monde toujours émouvant des aspects, des sensations, des sentiments, des passions, des idées. Seulement, la prise de possession de l'univers par l'homme est aujourd'hui plus avancée qu'autrefois, les moyens d'investigation sont plus nombreux, plus sûrs, et aussi les moyens d'exprimer. L'homme va-t-il donc faire semblant d'ignorer la connaissance réalisée de son temps? va-t-il dédaigner les moyens existants de formuler son témoignage? l'artiste va-t-il vouloir se reporter aux temps où les tâtonnants, gauches, et si touchants primitifs, allaient avec tant d'ardeur vers le réel, et vont-ils décréter

qu'il faut ignorer Vinci, Rembrandt, Rubens, Vélasquez, qui ont été les réalisateurs de tant de recherches maladroites et admirables? L'énoncé seul d'une telle proposition apparaît anti-historique, enfantin, et les artistes qui prétendraient faire retourner en arrière leur esprit et leurs moyens d'expression, quitteraient la route pour l'impasse.

Les Impressionnistes n'ont pas eu cette fausse ingénuité. Ils ont eu la vraie, qui était la leur, celle d'hommes de ce temps, regardant les choses avec le souci de les bien voir et d'en jouir, voulant s'en emparer pour leur joie, et non pour satisfaire un programme, ne voulant rien d'étranger, de combiné entre ces choses et leur désir de vérité, leur amour de nature. Ils se sont donc servis de ce que savait leur temps, ils n'ont pas essayé de faire naïf, mais de faire vrai. Et c'est ainsi encore que se marque leur indépendance envers l'art de l'Extrême-Orient. La différence est profonde, et ceux d'ici, admirateurs de ceux de là-bas, ont réalisé tout autre chose. L'art des Japonais se présente en synthèses rapides, par le dessin des lignes et les taches des couleurs. L'art des Impressionnistes arrive à la synthèse par la juste analyse : ils veulent donner le résumé en évoquant le reflet de tout, ils arrivent aux aspects généraux par la construction locale, ils ne dessinent pas par les lignes et les taches plates des couleurs, mais par le modelé des surfaces et la réalisation du phénomène atmosphérique.

Continuer n'est pas imiter. C'est là l'essentiel de l'histoire de l'Impressionnisme, dans sa valeur de manifestation de l'esprit humain.

En conclusion, la définition de l'Impressionnisme est incluse dans celle de l'art, qui se définit de lui-même comme l'impression ressentie par l'homme éphémère devant la nature permanente. Les plaisanteries des petits journaux et des critiques sérieux n'ont qu'un temps. Il ne s'agit pas de tableaux de cinq minutes où le peintre se tient au semblant des apparences. Ces apparences sont perpétuelles, la vie ne s'arrête pas, c'est seulement l'art qui peut la fixer. Les hommes qui ont formé le groupe impressionniste et qui ont simplement cherché plus de vérité, sont donc des artistes, c'est-à-dire qu'ils ont eu la sensation d'un moment entre deux éternités.

XVI

Duranty et la nouvelle Peinture

Le premier écrit qui a présenté les peintres impressionnistes, et codifié leurs efforts, si l'on peut employer ce mot formel à propos de leur art en liberté, est la brochure de Duranty : *La nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel* (Paris, Dentu, 1876).

Duranty, dont la critique avait marqué sa place dans la *Gazette des Beaux-Arts* et dans les *Beaux-Arts illustrés*, était aussi un nouvelliste et un romancier que Zola désigna pour sa valeur de vérité et sa forme littéraire intègre, lorsqu'il publia son étude sur le Roman contemporain, en 1881 chez G. Charpentier. Duranty était l'auteur du *Malheur d'Henriette Gérard* (1860), de *La Cause du beau Guillaume;* du *Théâtre des Marionnettes du Jardin des Tuileries;* de *La canne de Mme Detrieux* (1862); *Les combats de Françoise Duquesnoy* (1872). Après la brochure de la *Nouvelle Peinture,* il publia encore *Les séductions du chevalier Navoni* (1877); *Les six barons de Sept fontaines* (1878); *Au pays des Arts* (1881). Ne pourrait-on réunir aussi les articles de Duranty, depuis les articles littéraires de son journal le *Réalisme* (1856) jusqu'à ses derniers articles d'art de 1878-79? Duranty mourut en 1880.

Tout en poursuivant son œuvre d'observation et d'imagination littéraire, il prenait part, vers 1874-75, comme critique d'art et comme ami des artistes qu'il préférait, aux réunions du Café Guerbois, après avoir failli avoir un duel avec Manet pour un article de Jules Vallès dans la *Rue*. Degas a fait de lui un admirable portrait au milieu de ses livres, composition qui a été imitée par André Brouillet pour le portrait d'Odysse Barot, et par Cézanne pour le portrait qu'il fit de l'auteur de ce livre en 1895. Le portrait de Duranty a été reproduit

aux éditions de la « Sirène », en tête de la réédition de la *Cause du Beau Guillaume.* A défaut du tableau qui voyage sans doute à travers les collections, c'est un souvenir graphique de premier ordre qui restera de Duranty, penché sur sa table de travail, les mâchoires serrées, le front lourd de réflexion, le regard acéré et profond. C'est l'image de l'homme qui a écrit la *Peinture nouvelle.*

Il débute en prenant à partie Fromentin en ces termes de respectueuse ironie : « *Un peintre, éminent, parmi ceux dont nous n'aimons pas le talent, et qui a de plus le don et la fortune d'être écrivain...* » Il constate que les observations de l'auteur des *Maîtres d'autrefois* sur la peinture moderne, le réalisme, le plein air, la lumière diffuse, sont « *faites avec prudence, avec courtoisie, avec ironie et même avec mélancolie.* » « *Ces observations,* ajoute Duranty, *sont bien curieuses, si l'on songe que cet écrivain, qui considère comme une marque de médiocrité la fidélité à reproduire les habits, le visage, les habitudes de nos contemporains, s'est voué et s'évertue à représenter les habits, les visages, les habitudes de qui? des* Arabes contemporains. *Pourquoi s'obstine-t-il ainsi à entraver la colonisation de l'Algérie? Nul ne le sait. Pourquoi les Arabes contemporains lui paraissent-ils seuls dignes des préoccupations de la peinture? On ne le sait pas davantage.* » Il décrit ensuite la rencontre de Fromentin et de Gustave Moreau, « *le plus grand ami des mythes qu'il y ait peut-être ici-bas, passant sa vie à interroger le Sphinx, et tous deux sont parvenus à inspirer aux nouveaux groupes de ces jeunes gens qu'on élève au biberon de l'art officiel et traditionnel, un étrange système de peinture, borné au sud par l'Algérie, à l'est par la mythologie, à l'ouest par l'histoire ancienne, au nord par l'archéologie : la vraie peinture trouble d'une époque de critique, de bibelotage et de pasticheries.* » Suit une description simple et cruelle des travaux de concours et de tout ce qui s'ensuit, par Lecoq du Boisbaudran. Puis une admirable comparaison entre la vraie femme, mince, légère, vive, des peintres et des sculpteurs, et la femme qu'ils s'acharnent à représenter, la femme de la Grèce, forte comme un cheval, au nez droit, au menton épais... « *Le nez retroussé qui les délecte le soir, ils le trahissent le matin et le font droit...* » Toute cette

page est d'une ironie délicieuse, elle est bien de l'homme que Raffaëlli, Huysmans et Céard, qui l'ont connu, m'ont représenté comme riant dans le tuyau de sa pipe.

Duranty quitte l'ironie, prend son ton sérieux et grave, paisible et orgueilleux pour affirmer : « *La haute littérature d'art contemporaine est réaliste, en affectant les formes et les procédés les plus variés. Celui qui écrit ces lignes a contribué à déterminer ce mouvement dont il a été l'un des premiers à donner la nette formule esthétique il y a près de vingt ans.* »

Il continue : « *La peinture est tenue d'entrer dans ce mouvement que des artistes de grand talent s'efforcent de lui imprimer depuis que Courbet a, comme Balzac, tracé le sillon d'une façon si vigoureuse. Elle y est tenue d'autant plus qu'elle est, quelque conventionnelle qu'on voudra, le moins conventionnel de tous les arts, le seul qui* réalise *effectivement les personnages et les objets, celui qui* fixe, *sans laisser de doute ni de vague, les figures, les costumes et les fonds, celui qui* imite, *qui* montre, *qui* résume *le mieux, n'en déplaise à tous les artifices et les procédés.* »

Il marque la vérité chez Ingres comme chez Courbet, Ingres « *qui ne rapportait de la Grèce que le respect de la nature et revint vivre avec la famille Robillard comme avec le comte Molé et le duc d'Orléans, n'hésitant et ne trichant jamais devant les formes modernes, exécutant ces portraits vigoureux, violents, étranges, tant ils sont simples et vrais, et qui n'eussent pas déparé une salle de refusés.* » Avec Ingres, Millet, « *cet Homère de la campagne moderne, qui regarda le soleil jusqu'à en devenir aveugle; qui a montré le paysan dans ses labours comme un animal parmi les bœufs, les porcs et les moutons, qui a adoré la* terre *et l'a faite si ingénue, si noble, si rude et déjà couverte d'irradiations lumineuses.* »

Puis, Corot, Chintreuil, et enfin les artistes du mouvement récent, Jongkind, Boudin, Alphonse Legros, Whistler, Fantin-Latour, Manet, Ribot, Vollon, Stevens, Carolus Duran (à ses débuts), Méryon, Bracquemond, de Nittis, qu'il caractérise, sans les nommer,

avec un rare bonheur d'expressions à travers lesquelles on reconnaît leur apport, leur talent, la signification profonde de leur art.

Duranty aborde ensuite les récentes découvertes de la « peinture nouvelle », en montrant comment cette peinture du jour se rattache à la peinture de la veille.

Et la conclusion de Duranty est curieuse, si l'on songe à l'influence acquise et aux imitations survenues :

« *Cependant, quand je vois ces expositions, ces tentatives, je suis pris d'un peu de mélancolie à mon tour, et je me dis : ces artistes, qui sont presque tous mes amis, que j'ai vus, avec plaisir s'embarquer pour la route inconnue, qui ont répondu à ces programmes d'art que nous lancions dans notre première jeunesse, où vont-ils? Accroîtront-ils leur bien et le garderont-ils?*

» *Est-ce que ces artistes seront les produits d'un grand mouvement de rénovation artistique, et si leurs successeurs, débarrassés des difficultés premières de l'ensemencement, venaient à moissonner largement, auraient-ils pour leurs précurseurs la piété que les italiens du seizième siècle gardèrent aux* quatorze centistes?

» *Seront-ils simplement des fascines; seront-ils les sacrifiés du premier rang tombés en marchant au feu devant tous et dont les corps comblant le fossé feront le pont sur lequel doivent passer les combattants qui viendront derrière? Les combattants ou peut-être les escamoteurs, car il est bon nombre de gens habiles, d'esprit paresseux et malin, mais aux doigts laborieux, qui, à Paris, dans tous les arts, guettent les autres et renouvellent avec le monde naïf des inventeurs, des découvreurs de filons, la fable des marrons tirés du feu et les scènes que l'histoire naturelle nous décrit, qui se passent entre les fourmis et les pucerons. Ils s'emparent lestement, au vol, de l'idée, de la recherche, du procédé, du sujet que le voisin a péniblement élaborés à la sueur de son front, à l'épuisement de son cerveau surexcité. Ils arrivent tout frais, tout dispos, et en un tour de main, propre, soigneux, adroit, ils escamotent à leur profit tout ou partie du bien du pauvre autrui, dont on se moque par dessus le marché, la comédie étant*

vraiment assez drôle. Encore est-il bon que le pauvre autrui puisse conserver par devers lui la consolation de dire à l'autre : « Eh! mon ami, tu prends ce qui est à moi! »

» En France surtout, l'inventeur disparaît devant celui qui prend un brevet de perfectionnement : le virtuosisme l'emporte sur la gaucherie ingénue, et le vulgarisateur absorbe la valeur de l'homme qui a cherché. »

C'est ce qui fut résumé par Degas le jour où il dit avec le bonheur de formule qui fut si fréquemment le sien : « *On nous fusille, mais on fouille nos poches!* »

Cette nouveauté liée au passé, cette peinture d'Occident en rapport avec l'art d'Extrême-Orient, cette jeunesse savante, cette ingénuité ardente, Duranty les a bien vues apparaître lorsqu'il les définit ainsi :

« *C'est une grande surprise, à une époque comme celle-ci, où il paraissait qu'il n'y avait plus rien à trouver; à une époque où l'on a tellement analysé les périodes antérieures, où l'on est comme étouffé sous la masse et le poids des créations des siècles passés, c'est vraiment une surprise que de voir jaillir soudainement des données nouvelles, une création spéciale. Un jeune rameau s'est développé sur le vieux tronc de l'art. Se couvrira-t-il de feuilles, de fleurs et de fruits? Étendra-t-il son ombre sur de futures générations? Je l'espère.* »

Il continuait en énumérant ce que ces arrivants avaient apporté : une coloration, un dessin, et une série de vues originales, et il s'expliquait avec une si belle netteté qu'il a gardé la parole et qu'il n'y a pas à recommencer ses explications. Les voici donc formulées par lui :

« *Dans la coloration, ils ont fait une véritable découverte, dont l'origine ne peut se retrouver ailleurs, ni chez les Hollandais, ni dans les tons clairs de la fresque, ni dans les tonalités légères du* XVIIIe *siècle. Ils ne se sont pas seulement préoccupés de ce jeu fin et souple des colorations qui résulte de l'observation des valeurs les plus délicates dans les tons ou qui s'opposent ou qui*



LE PONT D'ARGENTEUIL

(1874)

vraiment assez drôle. Encore est-il bon que le pauvre autrui puisse conserver par devers lui la consolation de dire à l'autre : « Eh! mon ami, tu prends ce qui est à moi! »

» En France surtout, l'inventeur disparaît devant celui qui prend un brevet de perfectionnement : le virtuosisme l'emporte sur la gaucherie ingénue, et le vulgarisateur absorbe la valeur de l'homme qui a cherché. »

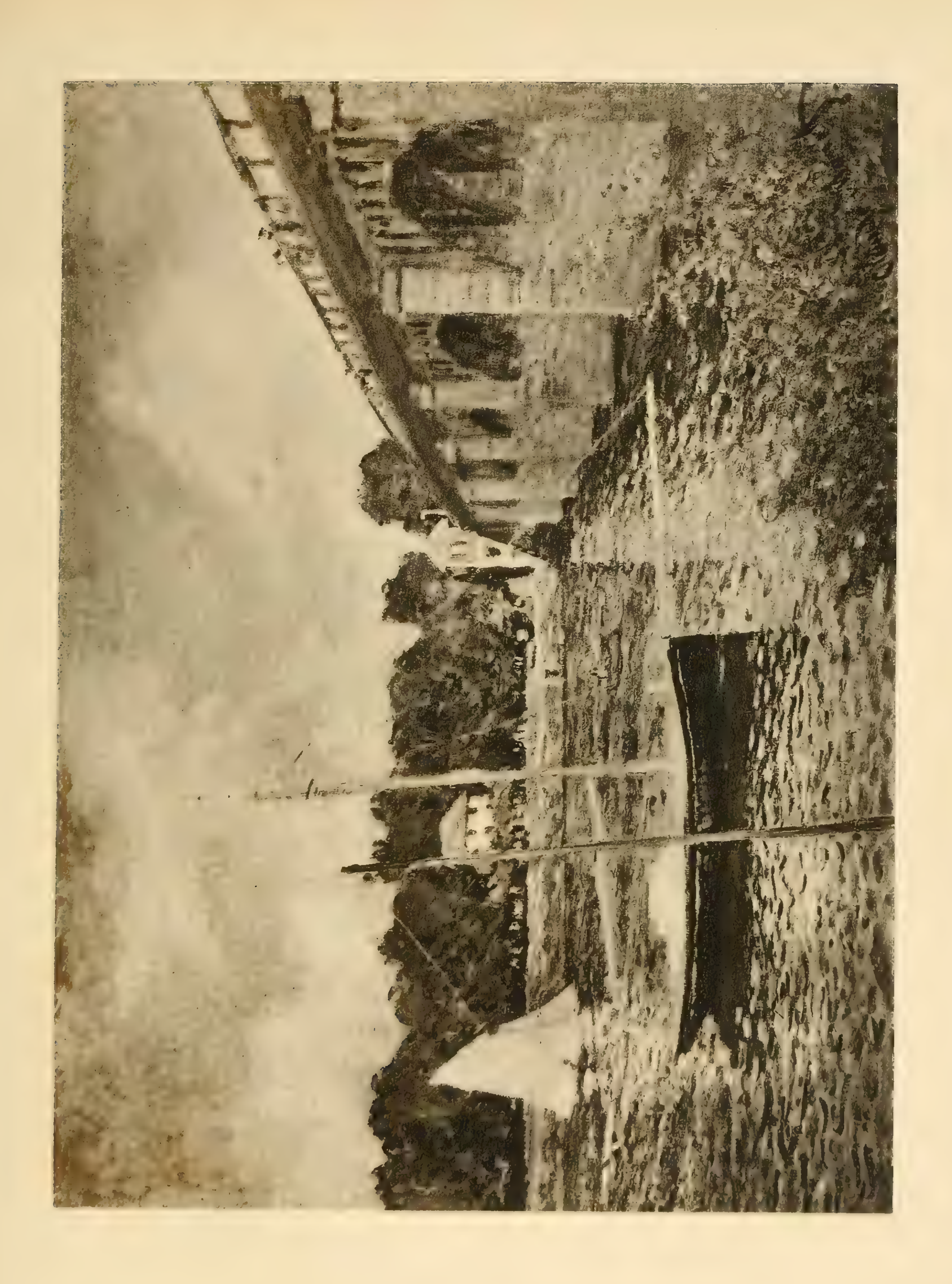
C'est ce qui fut résumé par Degas le jour où il dit avec le bonheur de formule qui fut si fréquemment le sien : « *On nous fusille, mais on fouille nos poches!* »

Cette nouveauté liée au passé, cette peinture d'Occident en rapport avec l'art d'Extrême-Orient, cette jeunesse savante, cette ingénuité ardente, Duranty les a bien vues apparaître lorsqu'il les définit ainsi :

« *C'est une grande surprise, à une époque comme celle-ci, où il paraissait qu'il n'y avait plus rien à trouver; à une époque où l'on a tellement analysé les périodes antérieures, où l'on est comme étouffé sous la masse et le poids des créations des siècles passés, c'est vraiment une surprise que de voir jaillir soudainement des données nouvelles, une création spéciale. Un jeune rameau s'est développé sur le vieux tronc de l'art. Se couvrira-t-il de feuilles, de fleurs et de fruits? Étendra-t-il son ombre sur de futures générations? Je l'espère.* »

Il continuait en énumérant ce que ces arrivants avaient apporté : une coloration, un dessin, et une série de vues originales, et il s'expliquait avec une si belle netteté qu'il a gardé la parole et qu'il n'y a pas à recommencer ses explications. Les voici donc formulées par lui :

« *Dans la coloration, ils ont fait une véritable découverte, dont l'origine ne peut se retrouver ailleurs, ni chez les Hollandais, ni dans les tons clairs de la fresque, ni dans les tonalités légères du* XVIIIe *siècle. Ils ne se sont pas seulement préoccupés de ce jeu fin et souple des colorations qui résulte de l'observation des valeurs les plus délicates dans les tons ou qui s'opposent ou qui*



se pénètrent l'un l'autre. La découverte de ceux-ci consiste proprement à avoir reconnu que la grande lumière décolore *les tons, que le soleil reflété par les objets, tend, à force de clarté, à les ramener à cette unité lumineuse qui fond ses sept rayons prismatiques en un seul éclat incolore, qui est la lumière.*

D'intuition en intuition, ils en sont arrivés peu à peu à décomposer la lueur solaire en ses rayons, en ses éléments, et à recomposer son unité par l'harmonie générale des irisations qu'ils répandent sur leurs toiles. Au point de vue de la délicatesse de l'œil, de la subtile pénétration du coloris, c'est un résultat tout à fait extraordinaire. Le plus savant physicien ne pourrait rien reprocher à leurs analyses de la lumière...

»... Les romantiques ignoraient absolument tous ces faits de la lumière, que les Vénitiens avaient cependant entrevus. Quant à l'École des Beaux-Arts, elle n'a jamais eu à s'en préoccuper, puisqu'on n'y peint que d'après le vieux tableau et qu'on s'y est débarrassé de la nature.

» Le romantique, dans ses études de lumière, ne connaissait que la bande orangée du soleil couchant au-dessus de collines sombres, ou des empâtements de blanc teinté soit de jaune de chrome, soit de laque rose, qu'il jetait à travers les opacités bitumineuses de ses dessous de bois. Pas de lumière sans bitume, sans noir d'ivoire, sans bleu de Prusse, sans repoussoirs qui, disait-on, font paraître le ton plus chaud, plus monté. Il croyait que la lumière colorait, excitait le ton, et il était persuadé qu'elle n'existait qu'à condition d'être entourée de ténèbres. La cave avec un jet de clarté arrivant par un étroit soupirail, tel a été l'idéal qui gouvernait le romantique. Encore aujourd'hui, en tous pays, le paysage est traité comme un four de cheminée ou un intérieur d'arrière-boutique.

» Cependant tout le monde, au milieu de l'été, a traversé quelques trentaines de lieues de paysage, et a pu voir comme le coteau, le pré, le champ, s'évanouissaient pour ainsi dire en un seul reflet lumineux qu'ils reçoivent du ciel et lui renvoient; car telle est la loi qui engendre la clarté dans la nature; à côté du rayon spécial bleu, vert, ou composé, qu'absorbe chaque substance, et,

par-dessus ce rayon, elle reflète et l'ensemble de tous les rayons et la teinte de la voûte qui recouvre la terre. Eh bien, pour la première fois des peintres ont compris et reproduit ou tenté de reproduire ces phénomènes; dans telle de leurs toiles on sent vibrer et palpiter la lumière et la chaleur; on sent un enivrement de clarté qui, pour les peintres élevés hors et contre nature, est chose sans mérite, sans importance, beaucoup trop claire, trop nette, trop crue, trop formelle. »

Et ceci, qui peut être souligné comme prophétique :

« *Mais que de choses le paysage n'a pas encore songé à exprimer! Le sens de la* construction *du sol manque à presque tous les paysagistes. Si les collines ont telle forme, les arbres se grouperont de telle façon, les maisons se blottiront de telle manière parmi les terrains, la rivière aura des bords particuliers, le type d'un pays se développera. On n'a pas encore su bien rendre la nature française. Et puisqu'on en a fini avec les colorations rustiques, qu'on en a fait une petite partie fine qui s'est terminée un peu en griserie, il serait temps d'appeler maintenant les* formes *au banquet. Au moins a-t-il semblé préférable de peindre entièrement le paysage sur le terrain même, non d'après une étude qu'on rapporte à l'atelier et dont on perd peu à peu le sentiment premier. Reconnaissez-le, à peu de chose près, tout est neuf ou veut être libre dans ce mouvement.* »

Les dernières lignes de cette fameuse brochure de Duranty doivent encore être invoquées :

« *Et maintenant, je souhaite bon vent à la flotte, pour qu'il la porte aux Iles-Fortunées; j'invite les pilotes à être attentifs, résolus et patients. La navigation est périlleuse, et l'on aurait dû s'embarquer sur de plus grands, de plus solides navires; quelques barques sont bien petites, bien étroites, et bonnes seulement pour de la peinture de cabotage. Songeons qu'il s'agit, au contraire, de peinture au long cours!* »

La grande course maintenant a été fournie. Les petites barques voguent encore à pleines voiles, de hauts navires ont pris le large.

Avec quel tressaillement d'émotion Duranty aurait suivi le majestueux et profond sillage de l'œuvre de Manet, de Degas, de Claude Monet, entraînant toute la flotte. Car il n'est guère possible de découvrir chez Duranty un acte d'hostilité contre les nouveaux peintres. Qu'il ait été inspiré par Degas et qu'il ait eu pour Degas une admiration entière, d'accord, mais vis-à-vis des autres, il y avait sympathie et encouragement, et le récent biographe de Renoir, M. Georges Rivière, me paraît s'alarmer à tort pour ce dernier. Toutes les prudences de Duranty ne font que garantir la science et la bonne foi de sa critique.

XVII

Troisième exposition du Groupe en 1877

En 1877, au mois d'avril, troisième exposition rue Le Peletier, 6. Exposants : Caillebotte, Cals, Cézanne, Cordey, Degas, Guillaumin, Jacques François, Lamy, Levert, Maureau, C. Monet, B. Morisot, Piette, Pissarro, Renoir, Rouart, Sisley, Tillot.

Il y a, entre autres, les *Peintres en bâtiment* de Caillebotte; des paysages, des natures mortes, des fleurs, des *Baigneurs*, de Cézanne; les *Femmes devant un café,* le *Soir,* l'*Ecole de danse,* des *Danseuses,* des *Femmes au bain,* de Degas; des paysages de Guillaumin; la *Psyché,* la *Terrasse,* l'*Amazone*, de Berthe Morisot; des jardins, des vergers, des bords de l'Oise, de Pissarro; le *Bal du Moulin de la Galette,* la *Balançoire,* les deux portraits, le grand et le petit, de *Mme Georges Charpentier,* le *Portrait de Sisley,* des paysages, des bouquets, de Renoir; des paysages de la Seine, de Marly, d'Argenteuil, de Sisley.

Claude Monet expose trente tableaux : la *Prairie,* la *Mare à Montgeron; Paysage d'automne;* les *Dahlias (Montgeron); Dans la prairie;* les *Tuileries;* le *Parc Monceau; Arrivée du train de Normandie, gare Saint-Lazare;* le *Pont de Rome (gare Saint-Lazare); Portrait d'enfant;* la *Gare Saint-Lazare (arrivée d'un train);* les *Dindons; Vue intérieure de la Gare Saint-Lazare;* la *Maison du passeur à Argenteuil; Marine (Argenteuil); Les Tuileries, esquisse; Corbeille de fleurs;* la *Plaine de Gennevilliers; Effet d'automne à Montgeron;* le *Châlet; Marine (Sainte-Adresse);* le *Grand quai au Havre;* deux *Jardins; Portrait; Intérieur d'appartement;* trois *Intérieurs de la Gare Saint-Lazare;* le *Jardin des Tuileries.*

Des amateurs ont leur nom au catalogue : MM. Duret, de Bellio, Charpentier, Fromenthal, Hoschedé, — et Edouard Manet.

Roger Ballu, critique officiel, puisqu'il était inspecteur des Beaux-Arts, appréciait ainsi les envois de Monet et de Cézanne :

« *MM. Claude Monet et Cézanne, heureux de se produire, ont exposé, le premier trente toiles, le second quatorze. Il faut les avoir vues pour s'imaginer ce qu'elles sont. Elles provoquent le rire et sont lamentables. Elles dénotent la plus profonde ignorance du dessin, de la composition, du coloris. Quand les enfants s'amusent avec du papier et des couleurs, ils font mieux.* »

On est stupéfait quand on revoit les tableaux auxquels s'applique cette étrange critique.

Après avoir lu ces lignes, il n'y a plus à s'étonner de l'attitude indifférente ou hostile de l'administration des Beaux-Arts devant l'art de notre temps. Elle était vraiment bien renseignée par ceux qu'elle chargeait d'inspecter les Salons, les expositions et les ateliers !

Cette même année 1877, le 28 mai, fidèles à leur méthode d'appel au public, Caillebotte, Pissarro, Renoir, Sisley, organisaient une vente de 45 tableaux à l'Hôtel Drouot. Claude Monet était absent. Les prix obtenus étaient sensiblement les mêmes que deux ans auparavant. L'hostilité de la critique, les railleries des journaux avaient pour résultat tout naturel d'empêcher ces artistes de gagner leur vie. Les *Raboteurs de parquets,* de Caillebotte, se vendaient 655 francs ; ses *Peintres en bâtiment,* 301 francs ; les paysages de Pissarro, entre 50 et 260 francs ; les Renoir, entre 47 et 285 francs ; les Sisley, entre 105 et 165 francs.

XVIII

Théodore Duret critique de l'Impressionnisme

Théodore Duret a débuté dans la critique par un petit livre publié sur les *Peintres français en 1867* (Paris, Dentu, 1867) où il a le mérite, tout en les discutant, de défendre Courbet et Manet alors honnis, et même proscrits des Salons. Le second dut faire en 1867 ce qu'avait fait le premier en 1863, ouvrir une exposition particulière et y convier le public.

Trois ans après, lors du Salon de 1870, devant le portrait d'*Eva Gonzalès* et la *Leçon de Musique,* venus après le *Déjeuner sur l'herbe* (1869) et le *Portrait d'Emile Zola* (1868), Duret marquait davantage son goût commençant pour la peinture d'Edouard Manet.

C'est en mai 1878, qu'il publiera sa brochure sur les *Peintres Impressionnistes* (à la Librairie parisienne, avenue de l'Opéra), dont on retrouvera le texte en 1885 dans *Critique d'avant-garde* (Charpentier, éditeur), avec le Salon de 1870, des études sur *Claude Monet, Renoir, Edouard Manet,* l'*Art japonais, Hokusaï*, *James Whistler, Reynolds et Gainsborough, Richard Wagner, Schopenhauer,* et pour finir, *Herbert Spencer et la Philosophie de l'Evolution.*

La brochure de 35 pages est consacrée à Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot, et ornée d'un dessin de Renoir, jeune femme en robe blanche à ceinture noire, s'abritant d'une ombrelle minuscule, la *Lise* refusée au Salon de 1870. Duret, après avoir montré les Impressionnistes raillés pour leur exposition de 1877, révèle au public que ces peintres bafoués ont leurs admirateurs, et il les nomme; des critiques, tels que Burty, Castagnary, Chesneau, Duranty; des littérateurs : Alphonse Daudet, d'Hervilly, Zola; des collectionneurs : d'Auriac, Etienne Baudry,

de Bellio, Charpentier, Chocquet, Deudon, Dollfus, Faure, Murer, de Rasty. Le point de départ et la raison d'être des Impressionnistes sont ensuite établis; filiation de Corot, Courbet et Manet, peinture claire, étude du plein air, recherche des nuances, rapport entre l'état de l'atmosphère et les objets, influence de l'art japonais.

Ce fut ainsi que tout en construisant leurs tableaux par masses synthétiques, ces artistes peignirent l'eau et la terre en rapport avec le ciel et la lumière, qu'ils furent amenés à peindre des rivières glauques ou argentées, ou azurées, les clapotis de vagues sous le vent, la réverbération des rayons solaires, les ombres bleues sur la neige, des terrains lilas, des personnages verdâtres sous la verdure. Le public rit d'abord, puis s'indigne, se fâche, les critiques injurient, traitent ces peintres de « communards ». Après ce compte-rendu fidèle, Duret inscrit les cinq notices sur les principaux impressionnistes. Il commence par Claude Monet, rappelle qu'il a exposé aux Salons de 1865, 66, 68, qu'il a été refusé aux Salons de 1867, 69, 70, qu'il a exposé aux trois expositions des Impressionnistes : 1874, 76, 77. C'est particulièrement sa peinture qui a suggéré le nom d'impressionnisme, et Duret le définit comme le peintre de l'eau par excellence. Il définissait ensuite les quatre artistes compagnons de Monet, et terminait sa brochure par une postface et une prédiction, où il nommait aussi Cals, Rouart, Degas, Caillebotte, Cézanne, Cordey, Guillaumin, Lamy, Piette. Voici sa prédiction, sous la forme d'humour paisible affectionnée par Duret :

« *Convives! vous êtes bien à table, gardez vos sièges; nous allons mettre une rallonge et nous asseoir à vos côtés. Nous apportons un nouveau plat; il vous procurera les délices de sensations nouvelles. Goûtez avec nous.*

» — *Nous l'avons déjà goûté, votre nouveau plat. Il ne vaut rien.*

» — *Goûtez encore. Le goût est question d'habitude et le palais a besoin d'apprentissage.*

» — *Non, c'est inutile. Nous ne reviendrons point de notre premier jugement.*

» — *Eh bien! vous vous trompez, vous en reviendrez.* »

En effet, Duret avait raison en 1878 : on en est revenu.

Reprenant encore son étude du groupe de peintres auquel il avait voué sa critique depuis 1878, Théodore Duret publiera en 1906, (Paris, Floury) la première édition de son *Histoire des Peintres impressionnistes*, et à la même librairie, une nouvelle édition, en 1919. C'est le livre d'un témoin. On ne saura nulle part plus exactement comment les relations se sont nouées entre ces artistes, et comment leurs premières expositions en commun ont été organisées. Et si des explications nouvelles et des commentaires différents se sont produits, il n'a pas été énoncé de définitions plus exactes sur la manière de peindre des sept artistes, que Théodore Duret étudie, sous la dénomination de Peintres impressionnistes : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin. Comme on le voit, il s'en est tenu aux paysagistes et à ceux qui avaient appliqué la vision nouvelle à la représentation des figures. Dans le premier chapitre, Édouard Manet a bien sa place, mais sont absents Degas, Raffaëlli, Forain, Caillebotte, dont l'art appliqué aux peintures de l'existence moderne ne peut être séparé de l'art de leurs compagnons de bataille, ni comme tendances, ni même, dans une mesure à reconnaître, comme technique. Sur Degas, les explications de Duret peuvent être valables, toutefois il constate qu'il a de commun avec les Impressionnistes le coloris, qu'il leur doit pour une part. Manquent également Paul Gauguin, issu de Cézanne, Marie Bracquemond et Mary Cassatt, qui doivent figurer avec Berthe Morisot dans le groupe initial des Impressionnistes, surtout Marie Bracquemond qui fut une impressionniste pure, aussitôt qu'elle eut compris la leçon d'exemple de Claude Monet.

Ce dernier, dans le livre de Duret, est l'objet d'un récit où son existence d'artiste et les phases de son œuvre sont présentées d'une façon succincte, dans la manière calme et précise de Duret. J'inscrirais des différences d'appréciations sur Monet, qui accepta l'influence de Manet pour la franchise et la force de sa peinture, mais qui fut, pour Manet, l'initiateur de la peinture lumineuse en plein air; et sur Monet peintre de figures : je suis de ceux qui regrettent, sur les preuves qu'il a données de sa double aptitude, qu'il n'ait pas



MÉDITATION

Collection Kœchlin

(1874)

En effet, Duret avait raison en 1878 : on en est revenu.

Reprenant encore son étude du groupe de peintres auquel il avait voué sa critique depuis 1878, Théodore Duret publiera en 1906, (Paris, Floury) la première édition de son *Histoire des Peintres impressionnistes*, et à la même librairie une nouvelle édition, en 1919. C'est le livre d'un témoin. On ne saura nulle part plus exactement comment les relations se sont nouées entre ces artistes, et comment leurs premières expositions en commun ont été organisées. Et si des explications nouvelles et des commentaires différents se sont produits, il n'a pas été énoncé de définitions plus exactes sur la manière de peindre des sept artistes, que Théodore Duret étudie, sous la dénomination de Peintres impressionnistes : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin. Comme on le voit, il s'en est tenu aux paysagistes et à ceux qui avaient appliqué la vision nouvelle à la représentation des figures. Dans le premier chapitre, Édouard Manet a bien sa place, mais sont absents Degas, Raffaëlli, Forain, Caillebotte, dont l'art appliqué aux peintures de l'existence moderne ne peut être séparé de l'art de leurs compagnons de bataille, ni de leurs tendances, ni même, dans une mesure à reconnaître, comme technique. Sur Degas, les explications de Duret peuvent être valables, toutefois il constate qu'il a de commun avec les Impressionnistes le coloris, qu'il leur doit pour une part. Manquent également Paul Gauguin, issu de Cézanne, Marie Bracquemond et Mary Cassatt, qui doivent figurer avec Berthe Morisot dans le groupe initial des Impressionnistes, surtout Marie Bracquemond qui fut une impressionniste pure, aussitôt qu'elle eut compris la leçon d'exemple de Claude Monet.

Ce dernier, dans le livre de Duret, est l'objet d'un récit où son existence d'artiste et les phases de son œuvre sont présentées d'une façon succincte, dans la manière calme et précise de Duret. J'inscrirais des différences d'appréciations sur Monet, qui accepta l'influence de Manet pour la franchise et la force de sa peinture, mais qui fut, pour Manet, l'initiateur de la peinture lumineuse en plein air ; et sur Monet peintre de figures : je suis de ceux qui regrettent, sur les preuves qu'il a données de sa double aptitude, qu'il n'ait pas



mené parallèlement l'étude de l'être humain et l'évocation des paysages. La *Dame à la robe verte,* de 1866, restera parmi les chefs-d'œuvre nés de la représentation des personnages : s'il y a la robe, il y a aussi le visage, et la tournure. Et d'autres exemples pourront être invoqués.

On trouve dans les pages de Duret, non seulement une présentation de l'œuvre, mais des détails circonstanciés sur les difficultés de vivre des peintres impressionnistes, et de Monet en particulier :

« *Les Impressionnistes,* — dit Duret, — *en se faisant connaître, avaient soulevé tout le monde contre eux. Après cela, les quelques partisans qu'ils avaient recrutés, qui cherchaient à les défendre, les trois ou quatre marchands qui avaient eu le courage d'acheter et d'offrir de leurs œuvres, se trouvèrent comme des gens prêchant dans le désert. Ils ne purent se faire écouter. Les tableaux impressionnistes devinrent invendables. Ce furent alors des années de détresse et de misère. Monet partagea le sort commun. Il connut les pires embarras d'argent. Il dut abaisser le prix moyen de ses toiles à cent francs, et ce ne fut qu'à grand'peine qu'il parvint à en vendre suffisamment pour ne pas sombrer.* »

Duret cite, parmi les amis fidèles, en ces temps héroïques de la peinture impressionniste, avec Durand-Ruel, le chanteur Faure, ami de Manet, et le gentilhomme roumain, M. de Bellio. Il ne pouvait se citer lui-même.

XIX

En 1879 et en 1880, quatrième et cinquième expositions du groupe

En 1879, du 10 avril au 11 mai, quatrième exposition, avenue de l'Opéra, 28. Présents : Bracquemond, Marie Bracquemond, Caillebotte, Cals, Mary Cassatt, Degas, Forain, Lebourg, Monet, Pissarro, Rouart, Somm, Tillot, Zandomeneghi.

Marie Bracquemond exposait ses Muses des Arts, cartons ayant servi pour une peinture sur faïence; Félix Bracquemond, des eaux-fortes; Caillebotte, des canotiers, des vues de toits, des portraits; Mary Cassatt, des portraits de femmes et d'enfants; Degas, le portrait de Duranty, des chevaux de course, des blanchisseuses, des danseuses, des chanteuses; Forain, des scènes des Folies-Bergère, des loges, des sorties de théâtre, des coulisses, des cafés; Lebourg, des paysages d'Alger et de Rouen; Pissarro, des champs, des bois, des potagers, des effets de neige.

Claude Monet exposait 29 toiles : *Habitation bourgeoise à Zaandam (Hollande); Paysage à Courbevoie; Marine* (1875); *Vétheuil, vu de Lavacourt; Fleurs; Pommiers; Effet de neige à Vétheuil; La rue Montorgueil, fête du 30 juin; Effet de brouillard,* impression; *Estacade de Trouville, marée basse; Paysage à Vétheuil; Lavacourt; La Seine à Lavacourt, soleil couchant; Vétheuil; Parc Monceau; Bords de la Seine, environs de Paris; La rue Saint-Denis, fête du 30 juin 1878; Un jardin* (1867); *Église de Vétheuil; Jardin à Sainte-Adresse* (1867); *Les charbonniers* (1875); *Effet de neige à Argenteuil* (1875); *La Mare, effet de neige* (1875); *Lavacourt, temps gris; Chemin de halage à Lavacourt; Étude de mer; Coucher de soleil; Paysage d'hiver; Le Petit bras à Vétheuil.*

Des noms d'amateurs possesseurs d'un certain nombre de ces

toiles sont ceux de MM. Baudry, Duret, de Bellio, Duez, Chabrier, Lecadre, Schlessinger, Frat, Hayem, Murer, Guillemet.

En 1880, du 1er au 30 avril, cinquième exposition, rue des Pyramides, 10. Exposants : Marie Bracquemond, Bracquemond, Caillebotte, Mary Cassatt, Degas, Forain, Gauguin, Guillaumin, Lebourg, Levert, Berthe Morisot, Pissarro, J.-F. Raffaëlli, J.-M. Raffaëlli, Rouart, Tillot, Vidal, Vignon, Zandomeneghi. Absent : Claude Monet.

Marie Bracquemond expose *L'Hirondelle;* Félix Bracquemond, le dessin du portrait d'*Edmond de Goncourt* et des eaux-fortes pour décoration de services de faïence et de porcelaine; Caillebotte, des *Intérieurs;* Mary Cassatt, des portraits peints et des gravures; Degas, ses *Petites filles spartiates,* de 1860, des *Danseuses,* parmi lesquelles sa fameuse statuette en cire d'une petite danseuse de quatorze ans; Forain, des dessins; Gauguin, des paysages et un buste en marbre; Guillaumin, le *Pont d'Austerlitz*, des paysages de Fontenay-aux-Roses et de Châtillon; Lebourg, des paysages de Normandie et de Paris; Berthe Morisot, des portraits et des paysages du Bois de Boulogne; Pissarro, des paysages, des paysannes, et des pointes-sèches; Raffaëlli, tout un ensemble de paysages et de personnages de banlieue.

L'absence de Claude Monet s'explique de ce fait qu'il préparait une exposition particulière résumant son œuvre de vingt années, après un nouveau refus au Salon de l'étrange et magnifique tableau des *Glaçons*.

XX

Exposition de Claude Monet a la « Vie Moderne »

Le 7 juin 1880 et les jours suivants, Claude Monet fit une exposition particulière dans la galerie du journal illustré *La Vie Moderne,* dont l'éditeur était Georges Charpentier, et le rédacteur en chef Émile Bergerat. La préface, écrite par Théodore Duret, débutait ainsi :

« *Claude Monet est l'artiste qui, depuis Corot, a apporté dans la peinture de paysage le plus d'invention et d'originalité. Si l'on classe les peintres d'après le degré de nouveauté et d'imprévu de leurs œuvres, il faut le mettre sans hésiter au rang des maîtres. Mais comme la foule éprouve d'abord une répulsion instinctive pour tout ce qui, en peinture, est nouveau et original, cette même personnalité, qui devrait suffire à le recommander, est précisément la raison qui, jusqu'à ce jour, a écarté de lui le public et le gros des critiques. Nous prétendons que Claude Monet sera placé, dans l'avenir, parmi les paysagistes, à côté de Rousseau, Corot et Courbet, et les observations qui vont suivre ont pour but de justifier cette opinion.* »

Suivait l'explication de la manière de peindre le tableau devant la nature, ce que n'ont fait ni Rousseau, ni Corot, ni Courbet, en remarquant que ces deux derniers peignaient leurs esquisses devant le paysage, alors que Rousseau composait son tableau d'après des dessins, croquis, aquarelles, pastels. La peinture directe devait créer la peinture claire, contrairement aux sombres préparations d'atelier qui absorbaient les couleurs timides. Ce fut, sauf pour Delacroix, la manière de peindre de tout un siècle. Puis, l'apparition

des albums et des estampes du Japon fut, relate encore Duret, une excitation vers la vérité des clartés et des colorations. Le critique montrait ensuite Monet travaillant en toute saison directement sous la voûte du ciel, fixant des aspects qui n'auraient pu être saisissables autrement. Ce fut l'impressionnisme, et le mot reste juste pour désigner tout un ordre de sensations et de sentiments.

Avec cette préface de Duret, le catalogue s'ornait d'un portrait de Claude Monet, dessiné par Édouard Manet, croquis vivant, qui reste bizarre et significatif, physionomie franche aux yeux aigus, Monet à quarante ans, solide et fin, coiffé bizarrement d'on ne sait quelle coiffure, probablement un chapeau de paille placé en arrière, qui semble un bourrelet comme en portent les garçonnets.

Je me souviens de cette exposition de 1880, où il y avait des toiles imprévues, singulières, originales, d'une maîtrise certaine, comme les *Drapeaux rue Montorgueil, 30 juin 1878,* la première fête populaire après la guerre de 1870, dont Monet avait saisi et compris l'éclat et la joie, la somptuosité tricolore; l'*Effet de soleil sur le givre;* les *Pommiers en fleurs au bord de l'eau;* la *Vue de Vétheuil;* les *Bateaux à Argenteuil;* la *Gare Saint-Lazare;* la *Corbeille de fruits;* la *Salle à manger;* les *Glaçons* et *la Débâcle,* hiver de 1879-80, pages dramatiques et splendides qui auraient dû classer Monet, dès cette époque, à la plus haute place de l'art. Tous ces tableaux sont maintenant dans les musées et dans les collections, après avoir monté d'échelon en échelon, à des prix que l'on peut dire fantastiques, si l'on songe aux modestes désirs de Monet lorsqu'il les peignait et les exposait, au milieu de trop de critiques et de risées.

Il avait pourtant déjà des sympathies, et on lira avec curiosité et plaisir une lettre de la femme de l'éditeur, Mme Charpentier, demandant à Monet l'acquisition de son tableau de la *Débâcle,* qu'elle put obtenir aux conditions qu'elle indiquait, et que tous les familiers de la librairie de la rue de Grenelle se souviennent d'avoir vu, jusqu'à la fin, dans le cabinet de l'éditeur, en même temps que le délicieux petit portrait de Mme Charpentier, peint par Renoir, qui a été depuis acquis par l'État. Voici la lettre adressée à Claude Monet par Mme Charpentier :

Paris, 22 Juin.

Monsieur,

Je sais que mon mari désire beaucoup votre grand tableau de la Débâcle*; je voudrais lui en faire cadeau sur mes économies, et quoique je déteste marchander surtout un homme de votre talent, il n'entre pas dans mes moyens de le payer 2.000 francs. Comme vous ne l'avez pas encore vendu, peut-être voudrez-vous bien accepter mes conditions : 1.500 francs payables en trois fois — 500 francs au 14 octobre — 500 francs au 14 janvier 1881 — 500 francs au 14 avril 1881.*

Vous m'excuserez, cher Monsieur, d'avoir l'air de vous marchander et je vous prie d'agréer l'assurance de mes sentiments distingués.

MARG. CHARPENTIER.

Cet achat fut l'un des rares résultats de l'exposition de la *Vie Moderne*. Monet n'en garda pas moins sa confiance en l'avenir, et M. Georges Rivière, dans son livre de *Renoir et ses amis* (Floury, 1921) trace du peintre de l'impressionnisme ce portrait d'après nature daté de 1880 : « *L'accueil ironique ou indifférent du public n'ébranla pas un instant le courage de Monet. Je n'ai jamais connu d'esprit plus ferme que le sien. C'était pour moi un sujet d'admiration. Les attaques injustes dont ses amis et lui étaient l'objet le rendaient lui-même plus combatif. Le fait d'exposer seul pour la première fois et de braver sans appui les quolibets et les injures déjà prodigués aux Impressionnistes, lors de leurs expositions collectives, témoigne de la volonté irréductible de Monet de tenir tête à ses adversaires et de s'imposer à eux.* » M. Georges Rivière ajoute que Monet recevait alors ses amis dans le petit pied-à-terre de la rue Moncey où il resserrait ses tableaux, et que là on le trouvait toujours aussi vaillant que si l'exposition de la *Vie Moderne* avait été un grand succès.

XXI

La Critique de J.-K. Huysmans.

Huysmans ne fut pas tendre aux premières manifestations des *Impressionnistes.* Attiré surtout par les images de la vie moderne que Degas, avec une puissance sereine, une audace inconnue, que Forain, avec un sens aigu des réalités interlopes, faisaient surgir au milieu des fadeurs de la mode, l'auteur des *Sœurs Vatard* et de *En ménage*, qui n'aimait guère les spectacles de la nature, devait être moins pris par les spectacles de vérité observés au bord des flots, au long des berges, dans les champs, les prairies, les vergers, par Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley.

Pourtant, il reconnaissait l'apport nouveau, en rendant compte de l'exposition des Indépendants de 1880 :

« *C'est au petit groupe des Impressionnistes que revient l'honneur d'avoir balayé tous ces préjugés, culbuté toutes ces conventions. L'école nouvelle proclamait cette vérité scientifique : que la grande lumière décolore les tons, que la silhouette, que la couleur, par exemple, d'une maison ou d'un arbre, peints dans une chambre close, diffèrent absolument de la silhouette et de la couleur de la maison ou de l'arbre, peints sous le ciel même, dans le plein air. Cette vérité, qui ne pouvait frapper les gens habitués aux jours plus ou moins restreints des ateliers, devait forcément se manifester aux paysagistes qui, désertant les hautes baies obscurcies par des serges, peignaient au dehors, simplement et sincèrement, la nature qui les entourait.* »

Mais Huysmans se demandait si cette tentative avait abouti, à l'époque où elle fut osée, et il se répondait : « *Presque jamais, je dois le dire.* »

Les peintres impressionnistes partaient d'un point de vue juste,

il le reconnaissait, mais il estimait qu'ils avaient erré et hésité, et que là où la nature avait « *une délicieuse finesse de fugitives nuances* », ils avaient fixé une « *lourdeur écrasante, opaque.* » Avec sa verve de polémiste, il concluait :

« *Ces irisations, ces reflets, ces vapeurs, ces poudroiements, se changeaient sur leurs toiles, en une boue de craie, hachée de bleu rude, de lilas criard, d'orangé hargneux, de cruel rouge... Ils ont badigeonné des visages avec des grumeaux de violet intense, appuyant pesamment là où la teinte était à l'état de soupçon, où la nuance perçait à peine.* »

Et il ne craignait pas de conclure :

« *Ajoutez maintenant à l'insuffisance du talent, à la maladroite brutalité du faire, la maladie rapidement amenée par la tension de l'œil, par l'entêtement si humain de ramener à un certain ton aperçu et comme découvert, un beau jour, à un certain ton que l'œil finit par revoir, sous la pression de la volonté, même quand il n'existe plus, par la perte de sang-froid venue dans la lutte et dans la constante âpreté des recherches, et vous avez l'explication des touchantes folies qui s'étalèrent lors des premières expositions chez Nadar et chez Durand-Ruel. L'étude de ces œuvres relevait surtout de la physiologie et de la médecine. Je ne veux pas citer ici des noms, il suffit de dire que l'œil de la plupart d'entre eux s'était monomanisé; celui-ci voyait du bleu perruquier dans toute la nature, et il faisait d'un fleuve un baquet à blanchisseuse; celui-là voyait violet; terrains, ciels, eaux, chairs, tout avoisinait, dans son œuvre, le lilas et l'aubergine; la plupart enfin, pouvaient confirmer les expériences du Dr Charcot sur les altérations dans la perception des couleurs qu'il a notées chez beaucoup d'hystériques de la Salpêtrière et sur nombre de gens atteints de maladies du système nerveux.* »

En somme, Huysmans s'exprimait de la même manière que Louis Enault, Bertall, Albert Wolff, n'était pas d'accord avec Duranty, Théodore Duret, Philippe Burty. Il se prononçait nettement contre le « *système des taches impressionnistes* », il tenait pour



INTÉRIEUR APRÈS DINER

(vers 1874)

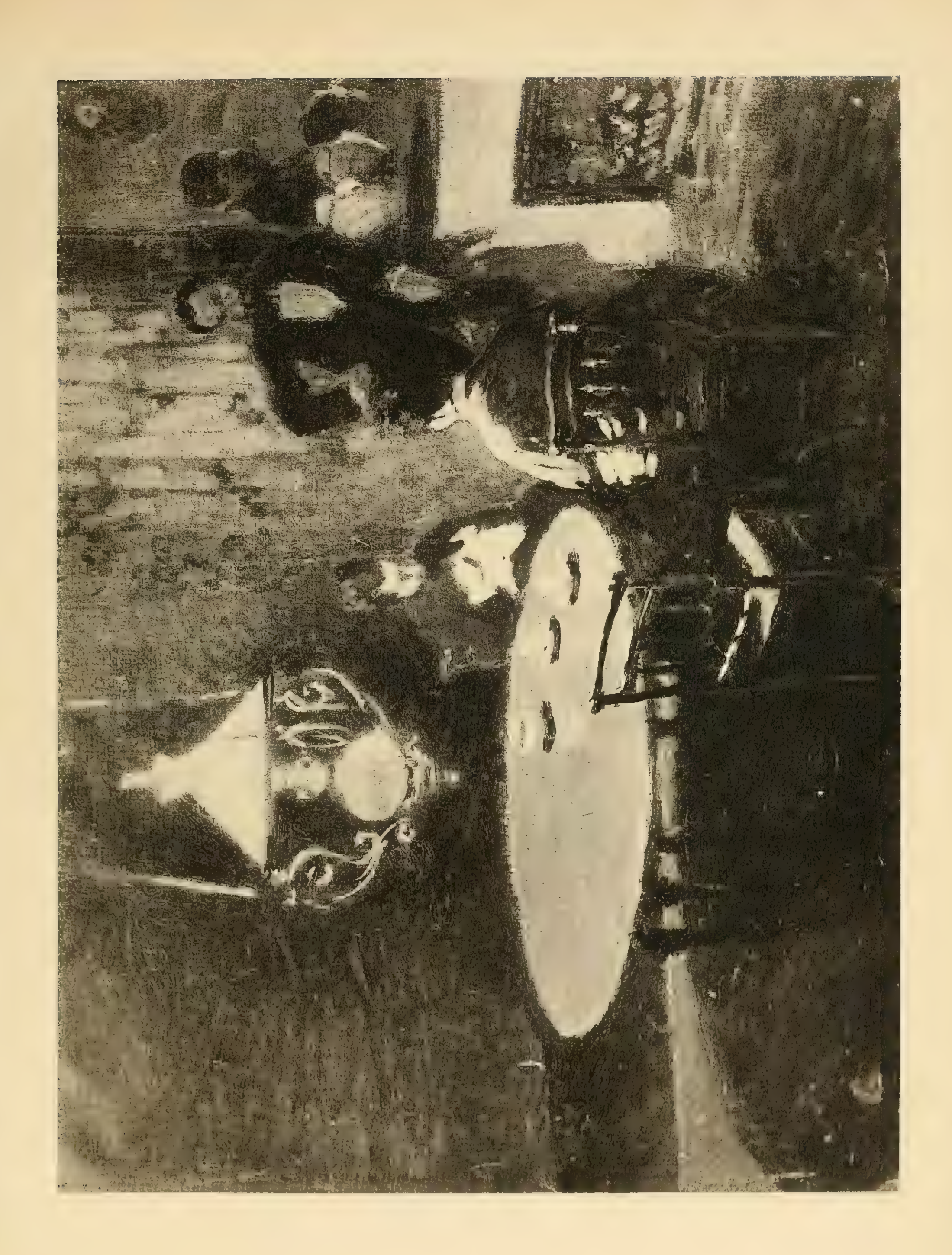
il le reconnaissait, mais il estimait qu'ils avaient erré et hésité, et que là où la nature avait « *une délicieuse finesse de fugitives peintures* », ils avaient fixé une « *lourdeur écrasante, opaque.* » Avec sa verve de polémiste, il tranchait :

« *Ces irisations, ces reflets, ces vapeurs, ces poudroiements, se changeaient sur leurs toiles en une boue de craie, hachée de bleu moisi, de lilas criard, d'orangé hargneux, de cruel rouge... Ils ont badigeonné des visages avec des grumeaux de violet intense, appuyant pesamment là où la teinte était à l'état de soupçon, où le nuancement paraissait à peine.* »

Et il ne craignait pas de conclure :

« *Ajoutez maintenant à l'insuffisance du talent, à la maladroite brutalité du faire, la maladie visuelle créée par la tension de l'œil, par l'habitude surtout de peindre constamment d'après un certain ton aperçu et comme d'instinct, un beau jour, à une certaine heure que l'œil finit par revoir, sous la pression de sa volonté, même quand il n'existe plus, par la perte de sang froid venue dans la lutte et dans la constante âpreté des recherches, et vous avez l'explication des touchantes folies qui s'étalèrent lors des premières expositions chez Nadar et chez Durand-Ruel. L'étude de ces œuvres relevait surtout de la physiologie et de la médecine. Je ne veux pas citer ici des noms, il suffit de dire que l'œil de la plupart d'entre eux s'était monomanisé ; celui-ci voyait du bleu perruquier dans toute la nature, et il faisait d'un fleuve un baquet à blanchisseuse ; celui-là voyait violet ; terrains, ciels, eaux, chairs, tout avoisinait, dans son œuvre, le lilas et l'aubergine ; la plupart enfin, pouvaient confirmer les expériences du Dr Charcot sur les altérations dans la perception des couleurs qu'il a notées chez beaucoup d'hystériques de la Salpêtrière et sur nombre de gens atteints de maladies du système nerveux.* »

En somme, Huysmans s'exprimait de la même manière que Louis Énault, Bertall, Albert Wolff, n'était pas d'accord avec Duranty, Théodore Duret, Philippe Burty. Il se prononçait nettement contre le « *système des taches impressionnistes* », il tenait pour



l'« *orthodoxe méthode des maîtres... pliée aux exigences du modernisme* », Il était de ceux qu'étonnaient et scandalisaient les audaces nées de l'observation, de la réflexion, d'une volonté d'harmonie, et non de prétendues maladies de la vision. A ce compte-là, il n'y aurait qu'une manière « *raisonnable* » de peindre, laquelle n'a pas encore été fixée, et toutes les manières individuelles seraient taxées de phénomènes morbides. Rembrandt, Rubens, Vélasquez, Watteau, Delacroix, etc., n'ont pas peint « *comme tout le monde* », et leurs génies ne s'accordent pas entre eux.

Huysmans excella surtout à mettre en valeur les mérites de Caillebotte : (*Celui-là*, dit-il, *est un grand peintre*); de Raffaëlli « *un des plus puissants paysagistes que nous possédions* »; de Zandomeneghi, de Forain, de Degas, dont il écrivait déjà en 1876, l'apologie définitive. Tous ces éloges avaient, on le sait, leur haute raison d'être.

Tout de même, en 1881, lors de l'exposition des Indépendants, il établissait une transition entre ses condamnations de la veille et ses jugements nouveaux plus favorables.

« *M. Monet, disait-il, a longtemps bafouillé, lâchant de courtes improvisations, bâclant des bouts de paysages, d'aigres salades d'écorces d'oranges, de vertes ciboules et de rubans bleu perruquier; cela simulait les eaux courantes d'une rivière. A coup sûr, l'œil de cet artiste était exaspéré; mais, il faut bien le dire aussi, il y avait chez lui un laisser-aller, un manque d'études trop manifeste... L'impressionnisme tel que le pratiquait M. Monet, menait tout droit à une impasse; c'était l'œuf resté constamment mal éclos du réalisme, l'œuvre réelle abordée et toujours abandonnée à mi-côte. M. Monet est certainement l'homme qui a le plus contribué à persuader le public que le mot « impressionnisme » désignait exclusivement une peinture demeurée à l'état de confus rudiment, de vague ébauche.* »

Quand on se souvient que Monet avait déjà exposé la *Dame à la robe verte*, qu'il était le peintre du *Déjeuner sur l'herbe*, des *Femmes dans un jardin*, et de tant d'admirables paysages, on a le droit d'être choqué des rigueurs d'Huysmans. Heureusement le

revirement qu'il croit reconnaître chez l'artiste se produit chez lui et il annonce, de Monet, « *de très beaux et de très complets paysages* » :

« *Ses glaçons sous un ciel roux sont d'une mélancolie intense et ses études de mer avec les lames qui se brisent sur les falaises sont les marines les plus vraies que je connaisse. Ajoutez à ces toiles, des paysages de terre, des vues de Vétheuil, et un champ de coquelicots flambant sous un ciel pâle, d'une admirable couleur. Certes, le peintre qui a brossé ces tableaux est un grand paysagiste dont l'œil, maintenant guéri* (il y tient!) *saisit avec une surprenante fidélité tous les phénomènes de la lumière. Comme est vraie la poussière de ses vagues fouettées par un coup de jour, comme ses rivières coulent, diaprées par les fourmillantes couleurs des choses qu'elles réverbèrent, comme dans ses toiles le petit souffle froid de l'eau monte dans les feuillages et passe dans les pointes d'herbe!... C'est avec joie que je puis faire l'éloge de M. Monet, car c'est à ses efforts et à ceux de ses confrères impressionnistes du paysage qu'est surtout due la rédemption de la peinture... MM. Pissarro et Monet sont enfin sortis victorieux de la terrible lutte. L'on peut dire que les problèmes si ardus de la lumière, dans la peinture, se sont enfin débrouillés sur leurs toiles.* »

Que cette conclusion nous réconcilie avec la critique de ce grand artiste personnel que fut notre J.-K. Huysmans.

XXII

De 1881 a 1886

En avril 1881, la sixième Exposition du groupe a lieu, comme la première, 35, boulevard des Capucines. Les exposants, moins nombreux qu'autrefois, sont Mary Cassatt, Berthe Morisot, Degas, Forain, Gauguin, Guillaumin, Pissarro, Raffaëlli, Rouart, Tillot, Vidal, Vignon, Zandomeneghi. Absent : Claude Monet,

En 1882, du 1er au 31 mars, septième Exposition, rue Saint-Honoré. Exposants : Caillebotte, Gauguin, Guillaumin, Monet, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley, Vignon.

En 1883, de mars à juin, une série d'expositions particulières, dans un appartement, 9, boulevard de la Madeleine, donnait successivement le résumé des œuvres de Monet, Boudin, Pissarro, Renoir, Sisley.

En 1883, exposition à Londres, ainsi annoncée : « Catalogue of paintings, drawings and pastels, by members of « La Société des Impressionnistes », new exhibition at Dowdeswell and Dowdeswells, 133, New bond Street (Two doors from the Grosvenor Gallery) 1883. » Une préface non signée, présente MM. Degas, Manet, Renoir, Monet, Sisley, Pissarro, Boudin, J.-L. Brown, et Mmes Cassatt et Morisot. Claude Monet expose : *Bords des falaises à Pourville, Petit Bras à Argenteuil, Cabane de Pêcheurs, Promenade sur la Falaise, Chemin de la Cavée, Bateaux voiliers, Faisans* (*nature morte*). Je copie telles quelles les indications; j'indique aussi les prix demandés, qui sont de £100, £120, £160. Pour Degas, £400 (*les Courses de Gentlemen*); pour Manet, £400 (*Le Pont de l'Europe*); pour Renoir, £600 (*Danseurs à Bougival.*)

En 1884, du 15 mars au 15 avril, Raffaëlli expose seul dans une boutique de l'Avenue de l'Opéra, 28bis, où il place, par une préface

de son catalogue écrite par lui-même, le caractérisme auprès de l'impressionnisme.

En 1885, Claude Monet est invité à prendre part à la quatrième Exposition Internationale de peinture, ouverte 8, rue de Sèze, galerie Georges Petit, qui avait été fondée sous les auspices de Cabanel, Robert-Fleury, Hébert. Les autres exposants de la quatrième Exposition étaient Jean Béraud, Albert Besnard, Léon Bonnat, Boutet de Monvel, J. C. Cazin, J. Chelmonski, Domingo, Albert Edelfelt, R. de Eguzquiza, Henri Gervex, P. S. Kroyer, Max Liebermann, J.-F. Raffaëlli, John S. Sargent, Alfred Stevens, Jan Van Beers, W. Willie, et Mme Marie Cazin.

Claude Monet apparaît au milieu de cette assemblée très diverse, où il n'y avait que Raffaëlli du groupe des Impressionnistes, comme un maître, sûr de sa vision et de son art, avec dix toiles : *Au Cap Martin, près Menton; la Manne-Porte* (*Étretat*)*; l'Église de Vernon; Vue prise près Vintimille* (*Italie*)*; Maison de pêcheur à Varengeville; La Seine à Port-Villez; le Val de Falaise, près Giverny; Église de Varengeville; Poste de Douaniers, près Pourville; Grainval, près Fécamp.*

En 1886, du 15 mai au 15 juin, 1, rue Laffitte, huitième Exposition où se marque la dispersion du groupe. Exposants : Degas, Berthe Morisot, Gauguin, Guillaumin, Zandomeneghi, Forain, Mary Cassatt, Odilon Redon, Camille Pissarro, Seurat, Signac, Lucien Pissarro, Marie Bracquemond, Charles Tillot, Henri Rouart, Vignon, Mme de Rambure, Émile Schuffenecker, David Estoppey. Absents : Claude Monet, Renoir, Sisley, Cézanne, Caillebotte, Raffaëlli.

En 1886, Claude Monet expose à la cinquième Exposition Internationale de Peinture et de Sculpture, galerie Petit, avec Albert Besnard, G. Béthune, J.-E. Blanche, J. Boldini, J.-C. Cazin, Charlemont, W.-T. Dannat, E. d'Argence, Domingo, E. d'Otémar, A. Edelfelt, R. de Eguzquiza, H. Gervex, Max Liebermann, Montenard, J. Pokitonow, J.-F. Raffaëlli, Renoir, R. Ribera, F. Roybet, Jan Van Beers, W. Wyllie. Cette fois, avec Monet et Raffaëlli, il y a Renoir.

Claude Monet envoie treize toiles : l'*Aiguille d'Etretat, vue du*



CLAUDE MONET PEIGNANT

par Renoir

(1875)

en son catalogue écrite par lui-même, le caractérisme auprès de l'impressionnisme.

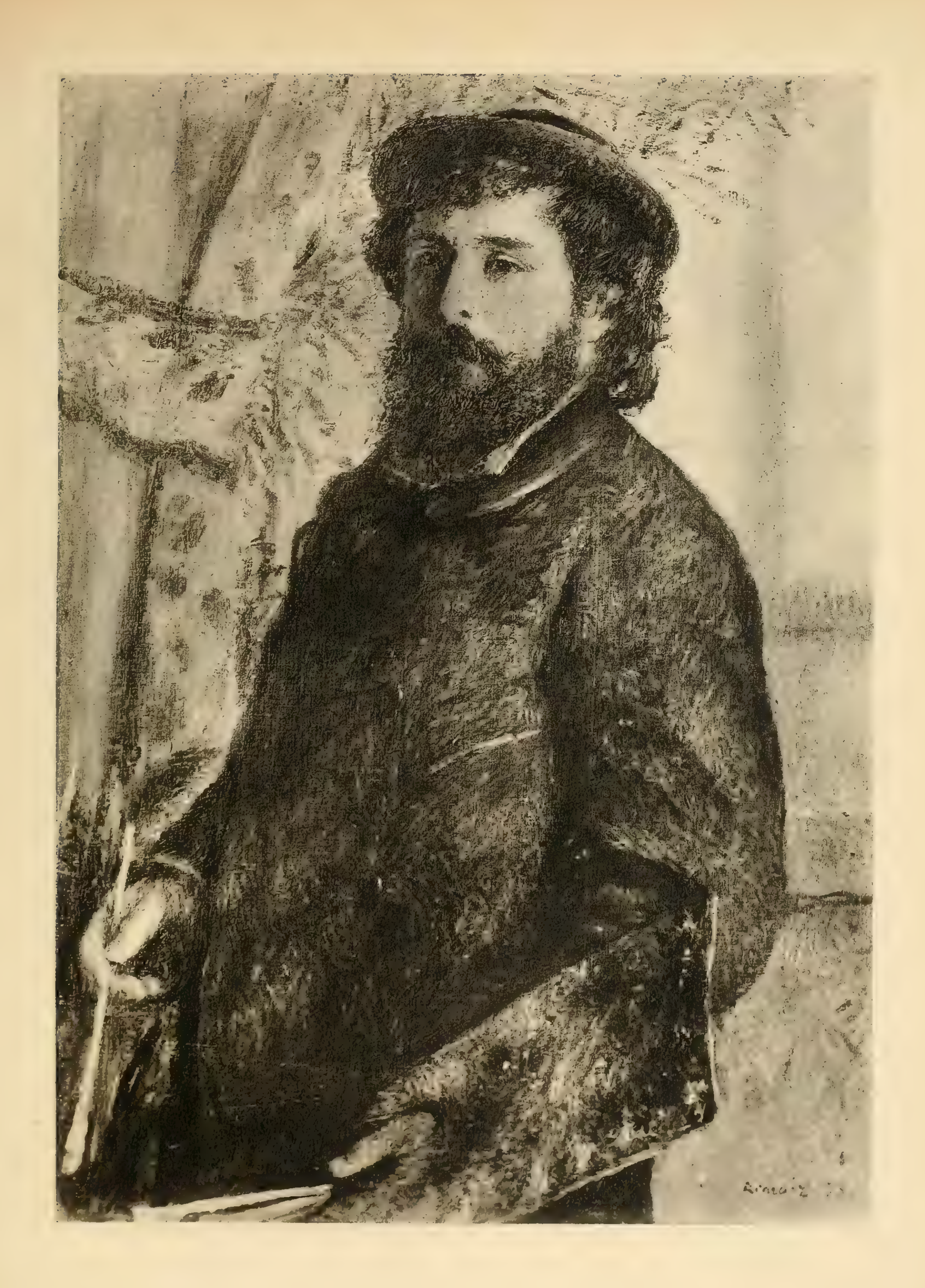
En 1885, Claude Monet est invité à prendre part à la quatrième Exposition Internationale de peinture, ouverte 8, rue de Sèze, galerie Georges Petit, qui avait été fondée sous les auspices de Cabanel, Robert-Fleury, Hébert. Les autres exposants de la quatrième Exposition étaient Jean Béraud, Albert Besnard, Léon Bonnat, Boutet de Monvel, J. C. Cazin, J. Chelmonski, Dominge, Albert Edelfelt, R. de Eguzquiza, Henri Gervex, P. S. Kroyer, Max Liebermann, J. F. Raffaëlli, John S. Sargent, Alfred Stevens, Jan Van Beers, W. Wyllie, et Mme Marie Cazin.

Claude Monet apparaît au milieu de cette assemblée très diverse, [illegible] Raffaëlli du groupe des Impressionnistes, comme [illegible] dix toiles : *Au Cap Martin, près Menton, la Manne-Porte (Étretat), l'Église de Vernon, [illegible] (Italie), Maison de pêcheur à Varengeville, La Seine à Port-Villez, le Val de Falaise, près Giverny, Falaise de Varengeville, Poste de Douaniers près Varengeville, Grainval, près Fécamp.*

En 1886, du 15 mai au 15 juin, 1, rue Laffitte, huitième Exposition où se marque la dispersion du groupe. Exposants : Degas, Berthe Morisot, Gauguin, Guillaumin, Zandomeneghi, Forain, Mary Cassatt, Odilon Redon, Camille Pissarro, Seurat, Signac, Lucien Pissarro, Marie Bracquemond, Charles Tillot, Henri Rouart, Vignon, Mme de Rambure, Emile Schuffenecker, David Estoppey. Absents : Claude Monet, Renoir, Sisley, Cézanne, Caillebotte, Raffaëlli.

En 1886, Claude Monet expose à la cinquième Exposition Internationale de Peinture et de Sculpture, galerie Petit, avec Albert Besnard, G. Béthune, J.-E. Blanche, J. Boldini, J.-C. Cazin, Charlemont, W.-T. Dannat, E. d'Argence, Dominge, E. d'Hémar, A. Edelfelt, R. de Eguzquiza, H. Gervex, Max Liebermann, Monteard, J. Pokitonow, J.-F. Raffaëlli, Renoir, R. Ribera, F. Roybet, Jan Van Beers, W. Wyllie. Cette fois, avec Monet et Raffaëlli, il y a Renoir.

Claude Monet envoie treize toiles : *l'Aiguille d'Étretat, vue du*



haut des falaises; la *Meule (Giverny); Bords de l'Epte, à Giverny; Au cap Martin (Menton); Effet de neige à Falaise; Vue prise au cap Martin (Menton);* le *Verger; Printemps;* la *Manne-Porte (Etretat); Champs de tulipes aux environs de la Haye; Champs de tulipes à Sassenhem (Hollande); Temps de pluie (Impression); Marine (Impression);* le *Printemps.*

XXIII

Félix Fénéon et les Néo-Impressionnistes

Cette année 1886, Félix Fénéon publie chez Léon Vanier une brochure, *Les Impressionnistes en 1886,* où il rend compte de la huitième Exposition des Impressionnistes, de la cinquième Exposition Internationale et de la deuxième Exposition de la Société des Artistes Indépendants.

Fénéon définit les envois de Claude Monet à l'Exposition Internationale comme des impressions de nature fixées dans leur fugacité par un peintre dont l'œil apprécie instantanément toutes les données d'un spectacle et décompose spontanément les tons. Suivaient des descriptions précises et subtiles, d'une langue extraordinairement raffinée, marquée d'une forme elliptique chère à Fénéon.

Exemple : « *La Meule : dans un pré dont le confin se marque d'un rang d'arbres plumerleux, une femme bleue et un enfant cachou, adossés à l'ellipsoïdal tas, se décolorent.* » Autre exemple : « *Un Verger au Printemps : une jeune fille, dans une lumière filtrée par des branches florales, lit.* » Mais déjà, sous forme d'accomplissement d'une formule, une réaction scientifico-picturale se formulait contre l'impressionnisme, et Fénéon se faisait l'explicateur autorisé d'œuvres nouvelles conçues et exécutées d'après cette formule aux rigueurs mathématiques. Les impressionnistes procédaient bien par décomposition des couleurs, « *mais cette décomposition s'effectuait d'une sorte arbitraire... MM. Georges Seurat, Camille et Lucien Pissarro, Dubois-Pillet, Paul Signac, eux, divisent le ton d'une manière consciente et scientifique.* » Les couleurs, isolées sur la toile, se recomposent sur la rétine, la luminosité du mélange optique est supérieure à celle du mélange matériel, et Fénéon cite à l'appui les équations

de luminosité établies par M.-N.-O. Rood, de New-York. Ainsi, pour du carmin et du vert :

50 C + 50 V = 50 V + 24 V + 26 Noir

L'exemple réalisé (œuvre curieuse et forcément systématique) fut celui de la *Grande-Jatte,* de Georges Seurat, avec laquelle le critique expliquait qu'il n'y avait nulle place pour les « morceaux de bravoure » que la main pouvait être gourde, pourvu que l'œil fût agile, perspicace et savant, et que sur toutes choses, la « manœuvre du pinceau » restait la même. Il terminait en comparant humouristiquement les quarante personnages de Seurat, « assis à angle droit, allongés horizontalement, dressés rigides », — à du Puvis modernisant.

Seul, des Impressionnistes de la première heure, Camille Pissarro adopta et essaya, pendant un certain temps, la technique de Seurat, préconisée par Fénéon. Claude Monet se refusa à l'expérience, préféra continuer à scruter la nature, sans l'interposition d'une théorie qu'il trouvait obsédante. Pissarro revint, d'ailleurs, après ses loyales recherches, à sa manière naturelle. Maximilien Luce, pareillement. Il reste, d'ailleurs, de ce mouvement de 1886, des œuvres intéressantes, non seulement de Pissarro et de Seurat, mais de Signac, Luce Angrand, Van Rysselberghe, Henri Cross.

XXIV

Paul Signac et son Livre : « d'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme »

Paul Signac, l'un des fondateurs du Néo-Impressionnisme, écrivait à Claude Monet au moment de ses premiers tableaux, cette lettre honorable pour le débutant s'adressant à un maître de son art :

Monsieur et cher maître,

Je vous prie, d'abord, Monsieur, d'excuser la liberté grande que je prends de vous écrire.

Voici bien nettement ma situation : depuis deux ans je fais de la peinture, n'ayant jamais eu comme modèles que vos œuvres et suivant la grande voie que vous nous avez ouverte. J'ai toujours travaillé régulièrement et consciencieusement, mais aussi sans conseils et sans aide, car je ne connais aucun peintre impressionniste qui aurait pu me guider, vivant au contraire dans un milieu plutôt hostile.

Je crains donc de m'égarer et je vous demande en grâce de m'accorder l'autorisation de vous faire une petite visite : je serais si heureux de vous pouvoir présenter cinq ou six de mes études d'après lesquelles vous me pourriez juger et me donner quelques-uns de ces conseils dont j'ai tant besoin, car en somme je doute horriblement, ayant toujours travaillé seul, sans maître, sans appui, sans critiques!

J'ose espérer, monsieur Monet, que vous ne me refuserez pas cette grâce qui serait pour moi un bien grand honneur et un bon encouragement.

Comptant sur une réponse favorable de votre part, je suis, Monsieur, votre respectueux élève.

Paul Signac.



LE DÉJEUNER

Musée du Luxembourg

(vers 1875)

XXIV

Paul Signac et son Livre
« d'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme »

Paul Signac, l'un des fondateurs du Néo-Impressionnisme, écrivait à Claude Monet au moment de ses premiers tableaux, cette lettre honorable pour le débutant s'adressant à un maître de son art :

Monsieur et cher maître,

Je vous prie, d'abord, Monsieur, d'excuser la liberté grande que je prends de vous écrire.

Voici bien nettement ma situation : depuis deux ans je fais de la peinture, n'ayant jamais eu comme modèles que vos œuvres et suivant la grande voie que vous nous avez ouverte. J'ai toujours travaillé régulièrement et consciencieusement, mais aussi sans conseils et sans aide, car je ne connais aucun peintre impressionniste qui aurait pu me guider, vivant au contraire dans un milieu plutôt hostile.

Je crains donc de m'égarer et je vous demande en grâce de m'accorder l'autorisation de vous faire une petite visite : je serais si heureux de vous pouvoir présenter cinq ou six de mes études d'après lesquelles vous me pourriez juger et me donner quelques-uns de ces conseils dont j'ai tant besoin, car en somme je doute horriblement, ayant toujours travaillé seul, sans maître, sans appui, sans critiques!

J'ose espérer, monsieur Monet, que vous ne me refuserez pas cette grâce qui serait pour moi un bien grand honneur et un bon encouragement.

Comptant sur une réponse favorable de votre part, je suis, Monsieur, votre respectueux élève.

Paul Signac.



Plus tard, Signac expliquant la formation du groupe fondé par Georges Seurat et par lui, publiait un livre : *De Delacroix au Néo-Impressionnisme* (Editions de la *Revue Blanche,* 1899) qu'il est intéressant de résumer.

Tout d'abord, des opinions de Delacroix. Delacroix doit être considéré comme le véritable initiateur. Dans les trois volumes de son *Journal,* se lisent ces notes :

« *L'ennemi de toute peinture est le gris!* »

« *Bannir toutes couleurs terreuses.* »

« *Teinter, de vert et de violet mis crûment, çà et là, dans le clair, sans les mêler.* »

« *Vert et violet : ces tons il est indispensable de les passer l'un après l'autre, et non pas les mêler sur la palette.* ».

« *Il est bon que les touches ne soient pas matériellement fondues. Elles se fondent naturellement à une distance voulue par la loi sympathique qui les a associées. La couleur obtient ainsi plus d'énergie et de fraîcheur.* »

« *Il faut que tous les tons soient outrés. Rubens outré, Titien de même. Véronèse quelquefois gris, parce qu'il cherche trop la vérité...* »

« *L'art du coloriste tient évidemment par certains côtés aux mathématiques et à la musique.* »

La révélation vint, en 1824, à Delacroix d'un tableau de Constable, qui lui fit repeindre complètement son *Massacre de Scio :*

« *Il avait surpris,* — dit E. Chesneau dans la *Peinture française au* XIXe *siècle* (1862), — *un des grands secrets de la puissance de Constable, secret qui ne s'enseigne pas dans les écoles et que trop de professeurs ignorent eux-mêmes : c'est que, dans la nature, une teinte qui semble uniforme est formée de la réunion d'une foule de teintes diverses susceptibles seulement pour l'œil qui sait voir. Cette leçon, Delacroix s'en était trouvé trop bien pour l'oublier jamais; c'est d'elle qu'il conclut, soyons-en sûrs, à son procédé de modelé par hachures.* »

Il garde le souvenir de Constable, et de Turner qu'il étudia ensuite, toute sa vie. En 1858, il écrit à Théophile Silvestre :

« *Constable, homme admirable, est une des gloires anglaises. Je vous en ai déjà parlé et de l'impression qu'il m'avait produite au moment où je peignais le* Massacre de Scio. *Lui et Turner sont de véritables réformateurs...* »

Lors d'une visite que Paul Signac fit en 1884, aux Gobelins, à Chevreul, celui-ci lui raconta que Delacroix, vers 1850, lui avait, par lettre, manifesté le désir de causer avec lui de la théorie scientifique des couleurs et de l'interroger sur quelques points qui le tourmentaient encore. Ils prirent rendez-vous, malheureusement, le perpétuel mal de gorge dont souffrait Delacroix l'empêcha de sortir au jour convenu. Et jamais ils ne se rencontrèrent.

Paul Signac raconte ainsi la découverte de Turner par Monet et Pissarro :

« *...En 1871, pendant un long séjour à Londres, Claude Monet et Camille Pissarro découvrent Turner. Ils s'émerveillent du prestige et de la féerie de ses colorations; ils étudient ses œuvres, analysent son métier. Ils sont tout d'abord frappés de ses effets de neige et de glace. Ils s'étonnent de la façon dont il a réussi à donner la sensation de la blancheur de la neige, eux qui jusqu'alors n'ont pu y parvenir, avec leurs grandes taches de blanc d'argent étalé à plat, à larges coups de brosse. Ils constatent que ce merveilleux résultat est obtenu, non par du blanc uni, mais par une quantité de touches de couleurs diverses, mises les unes à côté des autres, et reconstituant à distance l'effet voulu.* »

Les artistes nouveaux étaient à cette époque influencés par Corot et Courbet (auxquels il faut ajouter Édouard Manet), sauf Renoir, plus épris de Delacroix, que Fantin-Latour s'était déjà assimilé par la coloration des ombres et la séparation des tons. Monet avait toutefois réalisé des œuvres en plein air, malgré les objections de Courbet et de Manet.

Dès lors, les Impressionnistes, en 1874, n'ont plus sur leurs palettes, observe Signac, que des jaunes, des orangés, des vermil-

lons, des laques, des rouges, des violets, des bleus, des verts comme le véronèse et l'émeraude, par lesquels ils obtiennent l'éclat lumineux, la transparence des ombres, la vérité de l'air.

Les Néo-impressionnistes voulurent davantage, mais Paul Signac simplifie par trop le but, lorsqu'il énonce que Delacroix, les Impressionnistes et les Néo-impressionnistes voulurent « donner à la couleur le plus d'éclat possible. » C'est plutôt sur la lumière que porte le débat. Delacroix voulut la richesse et l'harmonie de la couleur, les Impressionnistes voulurent l'éclat de la couleur modifié, tantôt exalté, tantôt atténué, par la lumière. Les Néo-impressionnistes voulurent le règne de la lumière, même au détriment des colorations. Ils l'obtinrent par le mélange optique et la touche divisée, qu'ils opposaient aux touches en virgules ou balayées des Impressionnistes, de même qu'ils opposaient leur « *technique méthodique et scientifique* » à la technique d'instinct et d'inspiration des Impressionnistes.

La thèse pouvait leur paraître irréprochable, mais rien ne prévaut contre les œuvres, et l'instinct et l'inspiration resteront les sources vives de l'art, malgré les méthodes dont je suis loin de médire. Mais il faut que les méthodiques fassent leur deuil des trouvailles ardentes d'un Delacroix et d'un Monet. La science méticuleusement appliquée à la peinture produit des œuvres raisonnées et froides, uniformément établies, et pour le cas qui nous occupe, si les Néo-impressionnistes ont produit des œuvres lumineuses, ces œuvres sont pour la plupart mesurées et grises, immobiles comme des démonstrations, malgré le talent de Seurat, de Signac et de leurs compagnons, même de Camille Pissarro, qui vint si loyalement à leur école. D'ailleurs, on peut s'en remettre à la conclusion modeste que Paul Signac donnait à son Essai si remarquable de 1899 :

« *Et si parmi eux ne se manifeste pas déjà l'artiste qui, par son génie, saura imposer cette technique, ils auront du moins servi à lui simplifier la tâche. Ce coloriste triomphateur n'a plus qu'à paraître : on lui a préparé sa palette.* »

XXV

Monet aux Expositions internationales de la Galerie Petit
Exposition Monet-Rodin

En 1887, Claude Monet fait partie du Comité de la sixième Exposition Internationale de peinture et de sculpture, avec A. Besnard, J.-C. Cazin, A. Edelfelt, R. de Egusquiza, J.-F. Raffaëlli, A. Renoir, et A. Rodin. Exposants : Besnard, J.-L. Brown, Cazin, Edelfelt, de Egusquiza, Harrison, Heyerdahl, Kroyer, Larsson, Leibl, Liebermann, Montenard, Berthe Morisot, Pissarro, Pokitonow, Raffaëlli, Renoir, Sisley, Verwée, Whistler, Rodin.

Claude Monet expose 15 tableaux : *Un coin d'appartement; Via Romana, à Bordighera; Côtes de la mer Sauvage* (*Belle-Isle*); *Pyramides de Port-Coton* (*mer Sauvage*); *Pointe de rochers à Port-Goulphar* (*Belle-Isle*); *Grotte de Port-Domois; Champs de tulipes, près La Haye; Tempête sur les côtes de Belle-Isle; Blocs de rochers à Port-Goulphar; Poly, pêcheur de Kervillaouen* (*Belle-Isle*); *La Roche Guibel* (*Belle-Isle*); *A Port-Goulphar* (*Belle-Isle*); *Vallée de Sasso* (*Bordighera*); *Port-Domois* (*Belle-Isle*); *Vétheuil dans le brouillard* (impression).

Cette exposition de Claude Monet ne fut pas du goût de tout le monde, et l'écho des disputes de jadis se fait entendre dans ces lignes publiées dans *L'Estafette* du 15 mai 1887, ou M. Jules Desclozeaux dit leur fait à Renoir et à Raffaëlli, en même temps qu'à Monet :

« *Nous ne comprenons pas très bien l'intérêt que peuvent avoir les brutales peintures de M. Claude Monet ni les œuvres simplistes de M. Renoir. Ces deux artistes sont entrés tous deux dans une voie erronée. Quant à M. Raffaëlli, il est toujours manifestement incapable de faire un tableau qui soit* d'ensemble, *mais*

quel observateur aigre, quel amusant romancier au pinceau, comme il fouille ses figures et nous les raconte en détail avec une verve à la fois sombre et goguenarde! »

Par contre, dans le *Gil Blas* du 13 mai 1887, Octave Mirbeau célèbre Claude Monet comme le peintre, avec Whistler, qui « *l'étreint le plus* », qui le « *subjugue* », qui lui donne des « *sensations non encore goûtées en art* ». Ce n'est plus la critique démonstrative de Duranty et de Duret, c'est l'ardeur poétique de l'admiration : « *Jamais la nature ne trouva un interprète aussi éloquent, aussi prestigieux, d'une compréhension plus variée et plus intense... On peut dire de lui qu'il a véritablement inventé la mer, car il est le seul qui l'ait comprise ainsi et rendue avec ses changeants aspects, ses rythmes énormes, son mouvement, ses reflets infinis et sans cesse renouvelés, son odeur.* »

En 1888, Claude Monet est dans le Midi, à Antibes. Il m'écrit le 12 février, du château de la Pinède :

« *Je pioche et me donne un mal de tous les diables, suis très inquiet de ce que je fais. C'est si beau ici, si clair, si lumineux! On nage dans de l'air bleu, c'est effrayant...* »

En 1889, Claude Monet fit le voyage de la Creuse, passa trois mois à Fresselines, chez Rollinat, et l'ensemble des magnifiques tableaux qu'il élabora dans cette solitude forme un des plus beaux chapitres de l'œuvre de l'artiste. On vit pour la première fois ces paysages de la Creuse, avec ceux d'Antibes, à l'exposition Monet-Rodin.

C'est en 1889, l'année de l'Exposition et du Centenaire de la Révolution, qu'un grand nombre d'œuvres de Claude Monet et de Rodin fut rassemblé dans la galerie Georges Petit. Le spectacle est resté dans la mémoire de ceux qui l'ont contemplé. Pour la première fois, on vit un résumé de l'œuvre de Claude Monet, depuis l'année 1864, jusqu'à l'année même où avait lieu cette réunion d'œuvres. En voici un état chronologique :

1864 : *La pointe de la Hève.*
1866 : *Saint-Germain-l'Auxerrois; — Port de Honfleur.*

1867 : *Sainte-Adresse.*
1868 : *Bennecourt.*
1869 : *Route de Louveciennes; — La Grenouillère.*
1870 : *L'estacade de Trouville.*
1871 : *Canaux en Hollande; — Le Parlement de Londres.*
1872 : *Bords de la Seine; — Impression.*
1873 : *Bateaux au Havre; — Neige à Argenteuil; — Le Boulevard des Capucines.*
1874 : *Prairie à Bezons; — Le Pont d'Argenteuil; — Liseuse.*
1875 : *Le train; — Argenteuil.*
1876 : *Les dindons; — Les Tuileries.*
1877 : *La gare Saint-Lazare.*
1878 : *Le Parc Monceau: — La rue Montorgueil, le 30 juin.*
1879 : *Vétheuil dans le brouillard; — Lavacourt, paysage d'hiver; — Prairie à Vétheuil.*
1880 : *Coucher de soleil sur la Seine l'hiver; — Les glaçons.*
1881 : *Au jardin.*
1882 : *Maison de pêcheurs au Petit Ailly; — Les filets à Pourville; — Du haut des falaises à Dieppe; — Aspects de Varengeville et de Pourville.*
1883 : *La rivière à Port-Villez, près Vernon.*
1884 : *Aspects de Bordighera.*
1885 : Aspects d'Étretat : *L'Aiguille; La Manne porte.*
1886 : Aspects de Belle-Ile-en-Mer : *La tempête; Le pêcheur Poly; Port-Goulphar; Port-Domois; La Mer sauvage; Grotte de Port-Domois; Pyramides de Port-Coton*; *Champs de tulipes près La Haye; Bords de l'Epte à Giverny.*
1887 : Aspects de Giverny : *Les Peupliers, La Prairie, Luzerne et Coquelicots.*
1888 : Aspects d'Antibes : *Le Golfe; Montagnes de l'Estérel; Plage de Juan-les-Pins; Méditerranée sous le mistral.*
Aspects de Giverny : *Promenade; Prairies; Moulin sur l'Epte; Chrysanthèmes.*
1889 : Aspects de la Creuse : *Les Eaux-Semblantes; Le Barrage de Vervit; Ravin de la Petite Creuse; Le pont de Vervit; Village de la Rocheblond; Le vieil arbre au bord de la Creuse.*

Les œuvres les plus récentes, celles qui n'avaient pas encore été montrées au public, étaient donc les séries de tableaux exécutés à Belle-Ile-en-Mer, en 1886, et dans la Creuse, en 1889.

Le catalogue, qui reste comme l'une des sources de renseignements pour le catalogue de l'œuvre de Monet, fut accompagné de deux préfaces, l'une consacrée à Claude Monet, par Octave Mirbeau; l'autre, à Rodin, par l'auteur de ce livre, qui appréciait, je prie qu'on l'en croie, l'honneur qui lui était fait de se trouver en compagnie des deux artistes qu'il regardait parmi les plus grands, et d'un écrivain, maître du journalisme et du roman. Nous étions très amis tous les quatre, malgré les différences d'âge et de situation, et je puis dire avec une joie mélancolique qu'à travers tout, nous sommes restés amis, jusqu'à la fin de Rodin, jusqu'à la fin de Mirbeau. Pour les deux préfaces, nous y mîmes, Mirbeau et moi, une touchante émulation, et je trouve aujourd'hui que nous avons, moi surtout, alourdi le catalogue par des notices d'une longueur exagérée. Si l'on ne nous avait pas arrêtés, nous aurions pu écrire un volume, tant notre enthousiasme avait de ressources. Pour des notices de catalogue, c'était beaucoup, et cela nous fut d'ailleurs reproché, s'il m'en souvient bien. Nous nous consolâmes, en nous complimentant mutuellement, Mirbeau et moi, et en recevant, cela va sans dire, les compliments de nos deux grands amis. Que tout cela est loin! Et voilà que, resté seul, c'est moi qui écris le volume sur Monet, et le confesserai-je, avec le même enthousiasme qu'aux jours de ma jeunesse.

Toujours est-il que je puis encore regretter la longueur de la notice de Mirbeau, car j'aurais voulu la reproduire tout entière ici comme un hommage toujours légitime au disparu, et au survivant! En voici le début qui montre l'isolement splendide auquel était parvenu Monet en face de la nature :

« *Un très jeune homme vint, un jour, demander à M. Claude Monet de le prendre comme élève.*

— *Mais je ne professe pas la peinture, lui répondit l'artiste, je me borne a en faire, et je vous assure que je n'ai pas trop de temps pour ça. Quant à mes brosses, je les lave moi-même.*

D'ailleurs, depuis que le monde est monde, et tant que le monde sera monde, il n'y a eu et il n'y aura qu'un seul professeur, — et encore ignore-t-il toutes nos esthétiques, — c'est celui-là.

Et il lui montra le ciel dont la lumière enveloppait les champs, les prairies, les rivières, les coteaux.

— Allez l'interroger, et écoutez ce qu'il vous dira. S'il ne vous dit rien, eh bien, entrez dans une étude de notaire, et copiez-y des rôles, ce n'est pas déshonorant et ça vaut mieux que de copier des nymphes.

Mais le jeune homme avait déjà lu les critiques d'art. Il s'en fut trouver M. Jules Lefebvre qui lui expliqua la manière d'obtenir la médaille d'honneur. En attendant qu'il l'obtienne, il est, je crois bien, devenu prix de Rome. »

Mirbeau décrivait ses sensations devant les tableaux de Claude Monet, analysait cette poésie picturale aussi harmonieuse et nuancée qu'une savante orchestration où tout concourt au développement mélodique :

« *Entre notre œil et l'apparence des figures des mers, des fleurs, des champs, s'interpose réellement l'atmosphère. Chaque objet, l'air visiblement le baigne, l'enduit de mystère, l'enveloppe de toutes les colorations, assourdies ou éclatantes, qu'il a charriées avant d'arriver à lui. Le drame est combiné scientifiquement, l'harmonie des formes s'accorde avec les lois atmosphériques, avec la marche régulière et précise des phénomènes terrestres et célestes; tout s'anime ou s'immobilise, suivant l'heure que le peintre exprime, et suivant la lente ascension ou le lent décours des astres, distributeurs de clartés. Etudiez de près n'importe lequel des tableaux de M. Claude Monet, et vous verrez comme chacun des multiples détails dont il se compose s'enchaîne logiquement et symphoniquement l'un à l'autre, d'après la direction des rayons lumineux, comme le moindre brin d'herbe et l'ombre de la branche la plus menue subissent l'influence de leur horizontalité ou de leur obliquité. La grâce exquise par où nous sommes charmés, la force qui nous émeut, la puissance d'évocation,*



LA JAPONAISE

(1876)

D'ailleurs, depuis que le monde est monde, et tant que le monde sera monde, il n'y a eu et il n'y aura qu'un seul professeur, — et encore ignore-t-il toutes nos esthétiques, — c'est celui-là.

Et il lui montra le ciel dont la lumière enveloppait les champs, les prairies, les rivières, les coteaux.

— Allez l'interroger, et écoutez ce qu'il vous dira. S'il ne vous dit rien, eh bien, entrez dans une étude de notaire, et copiez-y des rôles, ce n'est pas déshonorant et ça vaut mieux que de copier des nymphes.

Mais le jeune homme avait déjà lu les critiques d'art. Il s'en fut trouver M. Jules Lefebvre qui lui expliqua la manière d'obtenir la médaille d'honneur. En attendant qu'il l'obtienne, il est, je crois bien, devenu prix de Rome. »

Mirbeau décrivant ses sensations devant les tableaux de Claude Monet, analysait cette poésie picturale aussi harmonieuse et nuancée qu'une savante orchestration où tout concourt au développement mélodique :

« *Entre notre œil et l'apparence des figures, des mers, des fleurs, des champs, s'interpose réellement l'atmosphère. Chaque objet, l'air visiblement le baigne, l'enduit de mystère, l'enveloppe de toutes les colorations, assourdies ou éclatantes, qu'il a charriées avant d'arriver à lui. Le drame est combiné scientifiquement, l'harmonie des formes s'accorde avec les lois atmosphériques, avec la marche régulière et précise des phénomènes terrestres et célestes; tout s'anime ou s'immobilise, suivant l'heure que le peintre exprime, et suivant la lente ascension ou le lent decours des astres, distributeurs de clartés. Étudiez de près n'importe lequel des tableaux de M. Claude Monet, et vous verrez comme chacun des multiples détails dont il se compose s'enchaîne logiquement et symphoniquement l'un à l'autre, d'après la direction des rayons lumineux, comme le moindre brin d'herbe et l'ombre de la branche la plus menue subissent l'influence de leur horizontalité ou de leur obliquité. La sphère enchantée où nous sommes charmés, la force qui nous émeut, la puissance d'évocation,*


Claude Monet

la poésie magnifique qui font naître en nos âmes un frisson d'admiration, viennent de cette exactitude. Aussi nous respirons vraiment, dans ces toiles, les senteurs de la terre et les souffles du ciel; les brises marines nous apportent aux oreilles les sonorités hurlantes du large où murmure doucement la chanson apaisée des criques roses, des golfes argentés; nous voyons les terrains se soulever sous l'amoureux travail des sèves bouillonnantes, les formes naître, grandir et jaillir des germes éclatés; le soleil décroître ou monter progressivement le long des troncs d'arbres, l'ombre s'allonger, s'amincir sur les verdures et les nappes d'eau. Il nous arrive cette impression que, bien des fois, j'ai ressentie devant les tableaux de M. Claude Monet; c'est que l'art disparaît pour ainsi dire, s'efface, et que nous ne nous trouvons plus qu'en présence de la nature vivante conquise et domptée par ce miraculeux peintre. Et dans cette nature recréée avec son mécanisme cosmique, dans cette vie soumise aux lois des mouvements planétaires, le rêve, avec ses chaudes haleines d'amour et ses spasmes de joie, bat de l'aile, chante et s'enchante. »

Cette lettre de Mirbeau, parmi tant d'autres de la plus tendre amitié et de la plus ardente admiration, nous dit en même temps les sentiments de Rodin. Elle est sans indication de lieu ni de date, mais on peut la supposer écrite de Noirmoutiers en 1886 :

Mon cher Ami,

Je comprends vos angoisses, vos découragements, parce que je ne connais pas d'artiste sincère qui ne les ait éprouvés et qui n'ait été injuste, absolument injuste vis-à-vis de lui-même. Vos toiles grattées? ah! quelle folie! Et je suis si convaincu qu'il y en avait dans le nombre d'admirables, et que toutes avaient la griffe de ce que vous êtes, c'est-à-dire le plus grand, le plus sensible, le plus compréhensif artiste de ce temps. Ne croyez pas que j'exagère ce que je pense de vous. Non. Et je ne suis pas le seul à penser de la sorte. Rodin, qui vient de passer quinze jours avec nous, est comme moi. Nous avons causé de vous, combien

de fois, et si vous saviez quel respect, quelle tendre admiration Rodin a pour vous! Dans la campagne, sur la mer, devant un horizon lointain, un frissonnement de feuillages, une fuite de mer changeante, il s'écriait avec un enthousiasme qui en disait long : « Ah! que c'est beau. — C'est un Monet! » Il n'avait jamais vu l'Océan, et il l'a reconnu d'après vos toiles; vous lui en avez donné l'exacte et vibrante sensation. Que vous dirai-je mon ami?... Vous êtes atteint d'une maladie, d'une folie, la maladie du toujours mieux. Mais il est un point que l'homme ne peut dépasser. La nature est tellement merveilleuse, qu'il est impossible à n'importe qui, de la rendre comme on la ressent; et croyez bien qu'on la ressent, moins belle encore qu'elle n'est, c'est un mystère.

Savez-vous ce que vous devriez faire? Vous changer de milieu pendant quelque temps. Venez ici. C'est la solitude admirable et complète, les siècles n'ont point passé sur ce coin de nature. Les hommes y sont magnifiques, nobles et beaux, comme aux premiers âges. C'est le triomphe du gothique. A chaque instant il nous semble voir des évocations de Van Eyck. Et puis la lande a refleuri, et l'automne qui commence donne au paysage un peu dur d'accent, un incomparable et poignant mystère. Je vous assure, mon cher ami, qu'il est impossible de voir quelque chose de plus beau, et je suis convaincu, que dans ce calme, et devant cette nature nouvelle pour vous, vous reprendriez courage. Rodin était désespéré de s'en aller. Il me disait à tout bout de champ : « ... Tenez, si j'étais débarrassé de mes tracas, je viendrais m'installer ici pour toujours. Avec quelle joie, je laisserais mes modèles italiens pour ceux-là! Et comme j'aimerais à exprimer cette nature, bêtes, hommes, plantes! » Et il avait raison. Venez donc mon cher Monet, ne fut-ce que huit jours. Et vous vous en trouverez bien.

O. Mirbeau.

XXVI

Le Dossier de l'« Olympia »

L'affaire de l'*Olympia* a subi des phases diverses avant l'entrée définitive du tableau au Louvre. Claude Monet avait eu, dès le lendemain de la mort de Manet, le désir pour lui d'une juste réparation envers son œuvre. Il commença d'engager l'action à la fin de 1889, prévint la famille de Manet, sa veuve, son frère Eugène Manet. Une lettre que lui écrit, le 10 novembre 1889, Berthe Morisot, devenue Mme Eugène Manet, renseigne sur le projet d'une souscription pour l'*Olympia*. Elle avait vu Puvis de Chavannes, lui avait dit un mot du projet : « *Vous ne vous doutez pas,* écrit-elle à Monet, *combien il est officiel et compliqué, au demeurant charmant homme, mais l'idée de paraître en opposition avec l'administration l'agite. Il aurait voulu que vous vous fussiez assuré au préalable de la bonne volonté de cette administration. Je lui ai répondu que ce n'était ni votre opinion ni la mienne, à quoi il a répliqué qu'il faudrait au moins en parler à Proust... Comme il doit venir me prendre un de ces matins pour aller à la Sorbonne, vous seriez bien aimable de m'écrire un mot que je lui montrerai.* » La lettre se termine sur l'avis qu'une souscription de 15.000 francs serait suffisante.

Une autre lettre, sans date, de la même au même, signale la « *mauvaise volonté administrative* » prévue et crainte par Puvis de Chavannes : « *Vous seul, avec votre nom, votre autorité, pouvez enfoncer les portes si elles sont enfonçables. On m'a raconté que quelqu'un, dont j'ignore le nom, était allé trouver Kaempfen pour le sonder, que Kaempfen était entré dans une colère de « mouton enragé », assurant que tant qu'il serait là un Manet n'entrerait pas au Louvre, que là-dessus son interlocuteur se serait levé en disant : « Fort bien, nous allons nous occuper à vous faire*

partir, après nous ferons entrer Manet. » *Je sais aussi que Proust regrette que le choix se soit porté sur* Olympia... *Enfin quelques amis des plus dévoués et des plus fidèles à la mémoire d'Edouard sont d'avis d'attendre un moment plus favorable... En attendant,* Olympia *est rentrée à Gennevilliers, chez Mme Edouard Manet; j'ai vu Suzanne (Mme Edouard Manet) ces jours-ci, elle a vendu* Argenteuil*, 14.000 francs, à un amateur de Belgique. La pauvre femme me parle toujours de vous avec attendrissement, elle est pénétrée du souvenir si affectueux que vous avez gardé à Edouard...* »

Le 14 novembre 1889, Antonin Proust écrivait à Monet, en réponse à la demande de souscription, que Manet aurait sa place au Louvre avec ses premières œuvres en contact avec les maîtres de l'Ecole espagnole, et avec ses œuvres de plein air. Il n'admettait pas le choix de l' « Olympia », qui pourtant aurait pu prendre place dans la première catégorie, par le ressouvenir de la « Maja » de Goya qu'elle peut évoquer. Il s'inscrivait néanmoins pour 500 francs.

Dans la *République Française* du 20 janvier, Antonin Proust écrivit un article : *Edouard Manet*, pour recommander de ne « jamais devancer son temps », formule, on en conviendra, qui ne s'accorde guère avec l'histoire de Manet et de ses œuvres. Sans désigner l'*Olympia*, il fit savoir qu'il ne ferait pas de démarche pour la faire placer au Louvre, pour la raison que Manet n'avait jamais rien sollicité de l'État, et que son nom ne devait pas être associé à « une requête qu'il eût réprouvé. »

Il ne s'en tint pas là, répondit à des questions que lui posa, pour le *Figaro*, Gaston Calmette, auquel il redit que certainement le tableau n'irait pas au Louvre, et qu'il était encore plus certain que lui, Proust, ne demanderait pas son entrée au Louvre. Malheureusement, il ajouta ceci : que les acheteurs de l'*Olympia* ne s'inquiétaient pas du sort du tableau, qu'ils voulaient « tout simplement secourir la veuve du grand peintre », la situation de Mme Manet étant, « en effet, des plus tristes et des plus lamentables. »

Quand cet interview d'Antonin Proust paraît dans *Le Figaro,* Monet se fâche, m'écrit de Giverny, le 21 janvier 1890 :

« *Mon cher ami, je suis furieux. Je viens de lire l'article paru aujourd'hui dans* Le Figaro *sur Manet. Si vous ne l'avez pas lu, faites-le de suite, et vous me direz ce que vous pensez de M. Proust, qui s'érige ainsi en arbitre sur toutes les questions d'art... Il ne juge pas l'*Olympia *digne du Louvre, il ne veut pas qu'elle y aille! Tout a été mené pour faire avorter notre entreprise, et cette façon de dire qu'on ne s'occupe pas du tableau! comme si nous avions pris prétexte pour faire une quête et l'aumône à Mme Manet! Si le pauvre Manet savait cela, il jugerait de quel côté sont ses amis, mais puisque c'est la guerre déclarée, il faut lutter. Faites bien vite un bon article; il y aura à dire sur ce beau tableau et sur la canaillerie et sur l'imbécillité des gens. J'écris à Proust, et lui dis son fait, il n'y a pas de ménagement à avoir avec ces gens-là; je n'ai besoin ni d'eux ni de leurs croix.* »

A la suite de la publication de cet interview d'Antonin Proust, la famille de Manet s'émut, Eugène Manet adressa une rectification au *Figaro*. La veuve de Manet se montra aussi blessée de voir que l'hommage rendu à Édouard Manet était défiguré et présenté comme une manière de lui venir en aide. Un article de Mirbeau, publié par *Le Figaro*, fut considéré par Eugène Manet comme « une satisfaction donnée par le journal à la famille. »

Claude Monet n'avait pas attendu un jour pour écrire à Antonin Proust :

Giverny, 22 janvier 90.

Monsieur, permettez-moi de vous dire ce que je pense à propos de l'article sur Manet, paru dans Le Figaro, *sous la signature Gaston Calmette.*

*Inutile de vous dire que si on a fait courir le bruit que vous vous étiez chargé de faire entrer l'*Olympia *au Louvre, je n'y suis pour rien, vous le savez aussi bien que moi. J'aurais pu l'espérer il y a quatre mois, lorsque je vins vous faire part de notre projet, mais depuis, votre lettre du 14 novembre m'a confirmé du contraire, et j'ai tenu à faire savoir à tous ceux que cela intéressait que vous ne jugiez pas l'*Olympia *digne de figurer au Louvre, et*

que vous refusiez de vous en occuper. Ces bruits n'ont donc été mis en circulation que pour entraver notre entreprise en vous obligeant à une protestation publique que je déplore, surtout à cause des paroles qui vous sont attribuées, lesquelles paroles faussent complètement le but et le sens que nous nous sommes proposés. En prétendant que le sort du tableau ne nous préoccupe pas, c'est dire que nous faisons uniquement une quête pour soulager la situation de Mme veuve Manet, situation que vous qualifiez des plus lamentables.

C'eût été là notre but, nous eussions agi avec plus de discrétion encore.

Vous annoncez que je dois remettre ces jours-ci à la veuve de notre ami le montant de la souscription. C'est là une erreur et vous avez été mal informé. Je ne veux et ne puis disposer d'une souscription dont tous les versements ne me sont pas encore faits, ni sans savoir la destination du tableau acquis.

Tout cela est fort regrettable et ne peut qu'égarer le public et inquiéter les souscripteurs qui ont cru participer à un hommage et non faire l'aumône à Mme Manet.

Notre but a toujours été d'honorer la mémoire du grand artiste en achetant l'Olympia *à Mme Manet, ce qui se trouvait être en même temps une façon discrète de lui venir en aide, et si nous avons fait choix de ce tableau, lorsque mes amis et moi avons eu l'idée de cette souscription, c'est parce que nous l'avons jugé un des plus beaux et des plus caractéristiques dans l'œuvre du maître. Si quelques amateurs n'ont pas approuvé ce choix, tous les artistes qui ont adhéré à notre manifestation l'ont jugé bon.*

Certes, il est à souhaiter que d'autres toiles de Manet aillent au Louvre, et je serai fort heureux si les possesseurs des tableaux que vous signaliez dans votre lettre avaient la générosité de les offrir au Louvre.

*Vous avez cru devoir dire publiquement que, n'aimant pas l'*Olympia, *vous n'en demanderiez pas l'entrée au Louvre. Eh bien, n'est-ce pas là, avouez-le, le meilleur moyen de nuire à notre entreprise, et n'est-ce pas comme une campagne contre Manet! Pauvre Manet! Et vous blâmez une manifestation qu'il*

eût réprouvée, dites-vous. Ce qu'il eût réprouvé avec fierté, c'est l'aumône que vous prétendez faire à sa veuve, et le peu de cas que vous faites du tableau qu'il préférait.

*Nous ne demandons rien à l'État, nous comptons lui offrir ce tableau. A lui de le refuser ou de l'accepter. Alors seulement nous verrons ce que nous aurons à faire, mais je ne vois pas que, parce que vous n'aimez pas l'*Olympia*, ce tableau n'irait pas au Louvre, et cela malgré le conseil que vous donnez à l'État de le refuser.*

Il est du reste à présumer qu'en présence de l'autorité et de la compétence qui donnent une certaine signification à la souscription, l'État saura ce qu'il a à faire.

Je vous prie d'excuser cette trop longue lettre et la franchise de mon langage, mais je me suis mis de tout cœur à cette entreprise et ne puis dissimuler le chagrin que j'éprouve en voyant dénaturer les sentiments qui m'ont fait agir.

CLAUDE MONET.

Antonin Proust répondit :

Paris, 23 janvier 1890.

Monsieur, le jour où j'ai publié dans La République Française *mon article sur Manet, M. Calmette, du* Figaro, *est venu à la Chambre et m'a demandé des renseignements sur la souscription dont vous avez pris l'initiative. Je lui ai répondu : « Voyez M. Claude Monet. S'il n'est pas à Paris, vous le trouverez dans l'Eure, à Vernon. » Je regrette que M. Calmette n'ait pas suivi le conseil que je lui donnais, ce qui lui eut évité des commentaires et des impressions dont je n'accepte pas la responsabilité. Ce dont je suis responsable, c'est de ce que j'écris sous ma signature, et à cet égard mon opinion, celle que j'ai imprimée dans* La République, *est des plus nettes.*

*Je ne m'associerai jamais à une démarche ayant pour but de soumettre au jury du Louvre une œuvre de Manet, et particulièrement l'*Olympia.

En 1882, lorsqu'après l'exposition de Courbet, je voulus faire

*entrer au Luxembourg un tableau de Manet, et cela sans l'intervention d'aucun jury, comme c'était mon droit de ministre, Manet n'avait pas choisi l'*Olympia. *Cela me suffit.*

Croyez, Monsieur, à mes sentiments très distingués.

ANTONIN PROUST.

Monet insiste sur l'intervention de Proust par ce billet qu'il m'envoie le 24 janvier :

...Quant à son article de La République Française, *il ne prouve qu'une chose : en dehors de l'intention de nuire à notre œuvre, c'est qu'il trouve tout naturel que Manet ne soit pas à la place qu'il mérite, quand des tartempions de peintres de vingt-cinquième ordre ont tous les honneurs. Il doit trouver qu'il est utile d'attendre que les Manet se vendent cinq cent mille francs, pour les acheter.*

En même temps, il réplique à Proust, sur le conseil de M. Eugène Manet :

26 janvier 90.

Monsieur, je prends note des regrets que vous m'exprimez et du désaveu des paroles qui vous sont attribuées par M. Calmette, du Figaro, *mais vous comprendrez, je pense, qu'après le bruit qui s'est fait autour de cet article, et la publicité qui lui a été faite, puisqu'il a été reproduit par plusieurs autres journaux, vous comprendrez, dis-je, qu'il est de toute nécessité que pour remettre les choses en l'état, et réparer l'offense faite à Mme Manet, une rectification soit adressée par vous au* Figaro. *Vous devez juger vous-même combien je me trompais peu en vous disant que toute cette campagne paraissait faite contre Manet. En effet, la haine et l'imbécillité s'en donnent à cœur joie. Il vous était si facile de mettre votre personnalité à l'abri en déclarant que vous ne vous étiez pas chargé de faire entrer l'*Olympia *au Louvre, cela purement et simplement, sans commentaires désobligeants pour la famille Manet et pour les organisateurs de la manifestation.*

Croyez, Monsieur, à mes sentiments distingués.

CLAUDE MONET.


LES DINDONS BLANCS
(1876)

entrer au Luxembourg un tableau de Manet, et cela sans l'intervention d'aucun jury, comme c'était mon droit de ministre, Manet n'avait pas choisi l'Olympia. Cela me suffit.

Croyez, Monsieur, à mes sentiments très distingués.

ANTONIN PROUST.

Monet insiste sur l'intervention de Proust par ce billet qu'il m'envoie le 24 janvier :

...*Quant à son article de* La République Française, *il ne prouve qu'une chose : en dehors de l'intention de nuire à notre œuvre, c'est qu'il trouve tout naturel que Manet ne soit pas à la place qu'il [illegible], quand des tartempions de peintres de vingt-cinquième [illegible] les honneurs. Il doit trouver qu'il est utile d'at[illegible] mille francs, pour les [illegible]*

[illegible] Manet :

[illegible] janvier [illegible]

Monsieur, je prends note des regrets que vous m'exprimez et du désaveu des paroles qui vous sont attribuées par M. Calmette, du Figaro, mais vous comprendrez, je pense, qu'après le bruit qui s'est fait autour de cet article, et la publicité qui lui a été faite, puisqu'il a été reproduit par plusieurs autres journaux, vous comprendrez, dis-je, qu'il est de toute nécessité que pour remettre les choses en l'état, et réparer l'offense faite à Mme Manet, une rectification soit adressée par vous au Figaro. Vous devez juger vous-même combien je me trompais peu en vous disant que toute cette campagne paraissait faite contre Manet. [illegible] et l'imbécillité s'en donnent à cœur joie. Il [illegible] si facile de mettre votre personnalité à l'abri [illegible] que vous ne vous étiez pas chargé de faire entrer l'Olympia au Louvre, cela [illegible] et simplement, sans commentaires [illegible]geants pour la famille Manet et pour les organisateurs de la manifestation.

Croyez, Monsieur, à mes sentiments [illegible].

CLAUDE MONET.



Antonin Proust ne prit pas bien la remontrance et proposa à Monet une rencontre sur un autre terrain, selon les us parlementaires de ce temps-là. Voici le billet où le débat tourne dramatiquement :

27 janvier 1890.

Monsieur, les journaux m'ont pendant trois semaines attribué une initiative qui vous appartient. Vous êtes resté muet : c'était votre droit. J'ai parlé : c'était le mien. Vous pensez aujourd'hui que mes paroles ont été désobligeantes pour vous. Si vous vous en trouvez offensé, j'attends vos amis. Quant au rôle de mandataire de Mme Édouard Manet que vous prenez, je ne sache pas que vous ayez été autorisé à le prendre.

J'ai, Monsieur, l'honneur de vous saluer.

ANTONIN PROUST.

Monet constitua deux témoins, qui furent Théodore Duret et l'auteur de ce livre. Nous allâmes trouver Proust, pendant que Monet nous attendait dans un café du boulevard Haussmann. Nous arrangeâmes l'affaire par une rencontre pacifique entre les deux adversaires. Il faut avouer qu'il y avait quelque chose d'excessif dans la proposition d'Antonin Proust, qui n'était pour lui qu'une manière de sortir d'embarras. Le temps écoulé, on se demande encore quel grief il pouvait avoir contre la souscription pour l'*Olympia*. Il était galant homme, très ami de Manet, qui fit de lui le plus aimable portrait, et l'on peut croire qu'aujourd'hui il serait heureux, comme tous les admirateurs de Manet, de voir l'*Olympia* si sereinement installée au Louvre.

Voici d'ailleurs en quels termes Monet me faisait connaître la fin de l'incident :

« *Cher ami, l'entrevue a été ce qu'elle devait être. Proust entend souscrire pour l'achat de l'*Olympia, *il doit écrire à Mme Manet pour désavouer les paroles du* Figaro. *Cela entendu, il a été d'un aimable exagéré, voulant m'enjôler pour attendre, et au besoin donner le tableau à sa société, et ne l'offrir qu'en même temps que le* Déjeuner sur l'herbe *(Faure). Et plus je lui disais vouloir*

aller jusqu'au bout et en finir, plus il était aimable, et finalement voulait savoir comment je comptais procéder. Il m'a répondu qu'il comprenait cela, qu'il ne demandait qu'à être convaincu, qu'il allait voir aujourd'hui même Pelletan et le ministre. Il faut donc se méfier, ne pas se trop laisser séduire, et agir vite. »

Par les lettres suivantes de la veuve de Manet, on verra que Claude Monet avait quelques raisons de prendre ce rôle de mandataire qui lui était contesté.

Première lettre, au début de l'affaire :

Gennevilliers, 4 novembre 89.

Cher Monsieur,

C'est avec une profonde émotion que je viens de lire votre lettre m'annonçant ce que vous, M. Sargent et des amis, font pour la mémoire de mon cher mari. C'est si beau! et j'en suis si touchée, que tout ce que je pourrais vous dire pour vous remercier serait encore au-dessous de mes sentiments de reconnaissance.

J'ignorais ce projet de sympathie, et Olympia *au Louvre est le comble de mes vœux.*

Le prix de vingt mille francs me convient très bien, et tout ce que vous faites est si bien, si délicat, que je ne peux que vous admirer.

Recevez encore, cher Monsieur Monet, mes plus vifs remerciements, ainsi que l'assurance de mon amitié la plus dévouée.

S. Manet.

Deuxième lettre qui a trait spécialement à l'interview d'Antonin Proust :

Gennevilliers, 23 janvier 1890.

Cher Monsieur,

Merci pour votre bonne lettre, et pour votre chaleureux et généreux dévouement, mais je vous en prie, tâchez que cela ne vous porte pas préjudice et que vous ne vous fassiez pas d'ennemis à cause de nous, voyez quelle serait ma désolation!

Quand j'ai lu l'article du Figaro, *j'en ai été outragée, humiliée et troublée.*

Vous avez dû lire ma réponse, ainsi que celle de mon beau-frère (qui est très bien).

Aujourd'hui, étant plus calme, je suis si affligée, et je songe combien ce même M. Proust a été dévoué à mon pauvre mari avant et après sa mort. Vraiment, ce qui vient de se passer est incompréhensible, je pense qu'il n'aurait peut-être pas voulu participer à la souscription, ayant déjà payé de sa personne à la grande exposition.

Excusez-moi de vous faire cette réflexion et ne m'en voulez pas.

Cette souscription, en effet, était si discrètement engagée, puisque moi-même je n'en savais rien, vous y mettiez tout votre cœur, elle vous coûtait tant de peine, je ne pourrais pas croire qu'elle n'aura pas un bon résultat, mais je crains bien que d'ici longtemps Olympia *ne sera pas exposée au Louvre — il y a peut-être un autre musée auquel on pourra l'offrir.*

Mais je vous demande pardon de me mêler de cela, c'est même très indiscret de ma part de vous en parler, je ne puis que vous remercier de ce que vous faites pour moi et pour notre cher Édouard...

S. MANET.

Voici maintenant le résumé des péripéties administratives de l'affaire, auxquelles on me permettra de dire que j'ai été mêlé par la correspondance de Monet et par ses allées et venues entre Giverny et Paris. Au journal *La Justice,* dirigé par Clemenceau et Pelletan, dont j'étais le collaborateur, Monet fut mis en relations avec Camille Pelletan, et c'est en compagnie de celui-ci qu'il remit au ministre de l'Instruction publique, M. Fallières, la lettre suivante, avec la liste des souscripteurs :

Paris, le 7 février 1890.

Monsieur le Ministre,

*Au nom d'un groupe de souscripteurs, j'ai l'honneur d'offrir à l'État l'*Olympia, *d'Édouard Manet. Nous sommes certains d'être*

ici les représentants et les interprètes d'un grand nombre d'artistes, d'écrivains et d'amateurs, qui ont reconnu depuis longtemps déjà quelle place considérable doit tenir dans l'histoire de ce siècle le peintre prématurément enlevé à son art et à son pays.

Les discussions auxquelles les tableaux de Manet ont servi de sujet, les hostilités qu'ils eurent à subir sont maintenant apaisées. La guerre serait encore ouverte contre une telle individualité que nous n'en serions pas moins convaincus de l'importance de l'œuvre de Manet et de son triomphe définitif. Il nous suffirait de nous rappeler, pour ne citer que quelques noms, autrefois décriés et repoussés, et aujourd'hui célèbres, ce qui est advenu à des artistes comme Delacroix, Corot, Courbet, Millet, l'isolement de leurs débuts et leur incontestable gloire posthume. Mais, de l'aveu de la grande majorité de ceux qui s'intéressent à la peinture française, le rôle d'Édouard Manet a été utile et décisif. Non seulement il a joué un grand rôle individuel, mais il a été, de plus, le représentant d'une grande et féconde évolution.

Il nous a donc paru impossible qu'une telle œuvre n'eût pas sa place dans nos collections nationales, que le maître n'eût pas ses entrées là où sont déjà admis les disciples. Nous avons, de plus, considéré avec inquiétude le mouvement incessant du marché artistique, la concurrence d'achat qui nous est faite par l'Amérique, le départ, facile à prévoir, pour un autre continent, de tant d'œuvres d'art qui sont la joie et la gloire de la France. Nous avons voulu retenir une des toiles les plus caractéristiques d'Édouard Manet, celle où il apparaît en pleine lutte victorieuse, maître de sa vision et de son métier.

C'est l'Olympia que nous remettons entre vos mains, Monsieur le ministre. Notre désir est de la voir prendre place au Louvre, à sa date, parmi les productions de l'école française. Si les règlements s'opposent à cette entrée immédiate, s'il est objecté, malgré le précédent de Courbet, qu'une période de dix ans n'est pas écoulée depuis la mort de Manet, nous estimons que le musée du Luxembourg est tout indiqué pour recevoir l'Olympia et la garder jusqu'à l'échéance prochaine. Nous espérons que vous voudrez bien donner votre appui à l'œuvre à laquelle nous nous

sommes attachés, avec la satisfaction d'avoir accompli simplement un acte de justice.

Agréez, Monsieur le ministre, l'expression de mes sentiments de haute considération.

CLAUDE MONET.

Voici maintenant la liste des souscripteurs, avec l'indication des sommes souscrites :

MM. Durand-Ruel, 200 fr.; Frantz-Jourdain, 25 fr.; Marcel Bernstein, 500 fr.; Fantin-Latour, 100 fr.; Degas, 100 fr.; Duez, 100 fr.; Clapisson, 200 fr.; Jules Chéret, 100 fr.; Hecht frères, 1.000 fr.; Boldini, 200 fr.; Roger Marx, 25 fr.; Lhermitte, 50 fr.; Bing, 200 fr.; Armand Dayot, 25 fr.; Guillemet, 200 fr.; G. Murer, 50 fr.; Jean Béraud, 50 fr.; Ribot, 50 fr.; Puvis de Chavannes, 300 fr.; Bracquemond, 50 fr.; De Bellio, 1.000 fr.; Paul Gallimard, 200 fr.; Léon Béclard, 200 fr.; Helleu, 50 fr.; Harrisson, 100 fr.; Pissarro, 50 fr.; Raffaëlli, 100 fr.; Robin, 50 fr.; Double incognito, 500 fr.; Alexandre Millerand, 25 fr.; Rodin, 25 fr.; Renoir, 50 fr.; F. et Maurice Bouchor, 100 fr.; Béraud, 500 fr.; Jeanniot, 50 fr.; Rouart, 1.000 fr.; Blot, 25 fr.; Roll, 500 fr.; Tissot, 100 fr.; Monet, 1.000 fr.; Dalou, 25 fr.; Guérard, 100 fr.; Mme Guérard-Gonzalès, 100 fr; Aug. Flameng, 25 fr.; Moreau-Nélaton, 500 fr.; Roger Jourdain, 100 fr.; Oppenheim, 50 fr.; Octave Mirbeau, 300 fr.; Burty, 25 fr.; M. de H. Montbéliard, 2.000 fr.; Lerolle, 100 fr.; J. Blanche, 500 fr.; Thornley, 25 fr.; Carriès, 50 fr.; De Vuillefroy, 50 fr.; Carolus-Duran, 200 fr.; Chabrier, 50 fr.; Mallarmé, 25 fr.; Dauphin, 25 fr.; Huysmans, 25 fr.; Antonin Proust, 500 fr.; Besnard, 100 fr.; Van Cutzens, 100 fr.; Cazin, 100 fr.; G. Petit, 200 fr.; Gervex, 100 fr.; Gustave Geffroy, 50 fr.; Edmond Bazire, 25 fr.; Bourdin, 25 fr.; Portier, 25 fr.; Nanzy, 100 fr.; Rops, 50 fr.; Gradis, 25 fr.; Abbé Hurel, 100 fr.; A. de la Rochefoucauld, 100 fr.; Louis Mullem, 15 fr.; Maurice Hamel, 25 fr.; Carrière, 25 fr.; Brandon, 100 fr.; Lautrec, 100 fr.; Caillebotte, 1.000 fr.; Duret, 1.000 fr.; Sutter Lauman, 25 fr.; Bonnetain,

25 fr.; Sargent, 1.000 fr.; Marius Michel, 25 fr.; Pelletan, 25 fr.; Pollent, 25 fr.; Leclanché, 1.000 fr. Total : *19.415 fr.*

A cette lettre et à cette communication, le ministre répondit le 12 février 1890 :

Monsieur, j'ai l'honneur de vous accuser réception de la lettre par laquelle vous offrez à l'État, au nom d'un groupe de souscripteurs, l'Olympia, *d'Édouard Manet, en exprimant le désir que cette œuvre prenne place dans les Musées nationaux.*

Je charge le Directeur des Beaux-Arts et le Comité consultatif des Musées d'examiner, d'après les règlements, la nature de cette donation et je m'empresserai de vous faire connaître quelle suite peut y être donnée.

Agréez, Monsieur, l'assurance de ma considération très distinguée.

Le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts,
Signé : ARMAND FALLIÈRES.

Ce comité comprenait les conservateurs et les conservateurs-adjoints des Musées du Louvre, du Luxembourg, de Saint-Germain et de Versailles, sous la présidence du directeur des Musées nationaux.

Il se composait donc de :

MM. Kaempfen, directeur des Musées nationaux, président; Lafenestre, conservateur du département de la peinture et des dessins au Musée du Louvre; Paul Durrieu et Henry de Chennevières, conservateurs-adjoints; Arago, conservateur du Musée du Luxembourg; Gosselin, conservateur du Musée de Versailles; Bertrand, conservateur du Musée de Saint-Germain.

Le 24 février, lettre du directeur des Beaux-Arts :

Monsieur, par lettre en date du 7 février 1890, adressée au Ministre des Beaux-Arts, vous offrez à l'État, au nom d'un groupe de souscripteurs, l'Olympia, *d'Édouard Manet. Vous ajoutez que « votre désir est de voir ce tableau prendre place au Musée du*

Louvre » et que « si les règlements s'opposent à cette entrée immédiate, vous estimez que le Musée du Luxembourg est tout indiqué pour le recevoir et le garder jusqu'à l'échéance prochaine », c'est-à-dire jusqu'à l'expiration d'une période de dix ans après la mort de l'artiste.

Au moment de soumettre votre proposition au Comité consultatif des Musées nationaux, j'aurais besoin de préciser les questions qu'il devra examiner et de l'éclairer sur la nature exacte de votre libéralité.

Je vous prie donc de vouloir bien me faire connaître si votre offre de donation à l'État, est, dès à présent, définitive, quelle que soit la décision à intervenir au sujet de l'admission ou de la non-admission de l'œuvre dans l'un ou l'autre des Musées désignés par vous, ou si, au contraire, le désir que vous exprimez doit être considéré comme une condition formelle, dont la non-acceptation entraînerait le retrait de l'offre.

Je vous prie également de me faire savoir où l'administration des Musées nationaux devra faire prendre le tableau pour le soumettre à l'examen du Comité consultatif.

Agréez, Monsieur, l'assurance de mes sentiments très distingués.

Le Directeur des Beaux-Arts,
GUSTAVE LARROUMET.

Claude Monet répondit naturellement que la donation du tableau était subordonnée à son admission dans l'un des deux Musées, Louvre ou Luxembourg.

La décision du Comité consultatif fut ainsi transmise à Claude Monet, le 15 mars, par le directeur des Beaux-Arts.

Monsieur, le Comité consultatif des Musées nationaux a examiné, dans sa séance du 13 mars, l'offre de donation du tableau d'Édouard Manet, Olympia, *contenue dans votre lettre du 7 février, au Ministre des Beaux-Arts, sous les réserves exprimées dans la lettre que vous m'avez adressée à moi-même le 26 février.*

Le Comité a émis l'avis qu'il n'y avait pas lieu de placer immédiatement ce tableau au Louvre. Il a été d'avis aussi qu'il n'y

avait pas lieu de le placer au Luxembourg, en prenant l'engagement de le mettre au Louvre, après un délai de dix ans écoulés depuis la mort de l'auteur. Il a été d'avis, enfin, de l'accepter pour le Luxembourg, sans engagement.

Ce dernier avis modifiant l'un des deux cas prévus dans vos lettres, je viens, avant de soumettre au Ministre la délibération du Comité, vous prier de me faire connaître si vous maintenez votre offre de donation, en acceptant les conclusions de cette délibération.

Le Directeur des Beaux-Arts,
GUSTAVE LARROUMET.

Réponse de Claude Monet, le 27 mars :

*Monsieur le Directeur, j'ai l'honneur de répondre à votre lettre en date du 15 courant. Nous avons offert l'*Olympia *d'Édouard Manet, à l'État, dans l'espoir de voir placer ce tableau au Musée du Louvre, si les règlements le permettaient; dans le cas contraire, nous exprimions le désir de le voir placé au Luxembourg, jusqu'à ce que le laps de temps exigé lui ouvre l'accès du Louvre.*

*Le Comité consultatif des Musées nationaux n'a pas cru devoir prendre cet engagement, et a émis l'avis d'accepter l'*Olympia *pour le Luxembourg, sans engagement.*

*L'offre de donation reste donc maintenue, s'il est bien entendu que cela ne peut interdire, dans l'avenir, l'accès du Louvre à l'*Olympia*, et que dans aucun autre cas le tableau de Manet ne doit quitter le Musée du Luxembourg.*

CLAUDE MONET.

Le 1er avril, le Directeur des Beaux-Arts faisait ces réserves :

*Monsieur, après avoir pris connaissance de l'avis émis par le Comité consultatif des Musées nationaux, au sujet de votre offre de donation à l'État de l'*Olympia*, d'Édouard Manet, vous me faites l'honneur de m'écrire, à la date du 27 mars, que vous maintenez cette offre « s'il est bien entendu » que l'admission de*



GARE SAINT-LAZARE

(1877)

n'ait pas lieu de le placer au Luxembourg, en prenant l'engagement de le mettre au Louvre, après un délai de dix ans écoulés depuis la mort de l'auteur. Il a été d'avis, enfin, de l'accepter pour le Luxembourg, sans engagement.

Ce dernier avis modifiant l'un des deux cas prévus dans vos lettres, je viens, avant de soumettre au Ministre la délibération du Comité, vous prier de me faire connaître si vous maintenez votre offre de donation, en acceptant les conclusions de cette délibération.

Le Directeur des Beaux-Arts,
GUSTAVE LARROUMET.

Réponse de Claude Monet, le 27 mars :

Monsieur le Directeur, J'ai l'honneur de répondre à votre lettre en date du [illegible] courant. Nous avons offert l'Olympia d'Édouard Manet à l'État [illegible] au Musée du Louvre, si les règlements le [illegible], dans le cas contraire, nous exprimions le désir de le voir placé au Luxembourg, jusqu'à ce que le laps de temps exigé lui ouvre l'accès du Louvre.

Le Comité consultatif des Musées nationaux n'a pas cru devoir prendre cet engagement, et a émis l'avis d'accepter l'Olympia pour le Luxembourg, sans engagement.

L'offre de donation reste donc maintenue, s'il est bien entendu que cela ne peut interdire, dans l'avenir, l'accès du Louvre à l'Olympia, et que dans aucun autre cas le tableau de Manet ne doit quitter le Musée du Luxembourg.

CLAUDE MONET.

Le 1er avril, la Direction des Beaux-Arts [illegible] ces réserves :

Monsieur, après avoir pris connaissance de l'avis émis par le Comité consultatif des Musées nationaux, au sujet de votre offre de donation à l'État de l'Olympia d'Édouard Manet, vous me faites l'honneur de m'écrire, à la date du 27 mars, que vous maintenez cette offre « s'il est bien entendu » que l'admission de


Claude Monet 77

*ce tableau au Luxembourg « ne peut interdire dans l'avenir l'accès du Louvre à l'*Olympia. »

*Je m'empresse de vous faire connaître qu'en entrant au Luxembourg, l'*Olympia *subirait la condition ordinaire de tous les tableaux admis dans ce Musée, c'est-à-dire que son entrée au Louvre serait toujours possible, lors des remaniements annuels et dans les cas prévus par le décret organique des Musées nationaux.*

*Vous ajoutez qu'il doit aussi être entendu que, dans aucun autre cas que l'admission au Louvre, « l'*Olympia *ne doit quitter le Musée du Luxembourg. » Je dois vous faire observer que c'est là une condition nouvelle dont il n'avait pas été question jusqu'ici et que l'administration des Beaux-Arts ne saurait accepter sans déroger aux règlements. Le Luxembourg, en effet, est essentiellement un Musée de passage et de renouvellements périodiques, dans lequel aucune œuvre ne figure à titre permanent et définitif. En déclarant que l'*Olympia *y resterait jusqu'au jour où elle serait admise au Louvre, l'administration confèrerait à ce tableau des privilèges qu'elle n'a pas le droit de lui accorder. J'ajoute, cependant, que, vu l'intérêt de l'œuvre et les intentions des donateurs, elle s'efforcerait de la conserver toujours à Paris, et sous les yeux du public.*

Je vous serai obligé de me faire connaître le plus tôt possible votre réponse, afin que je puisse soumettre au Ministre mon rapport sur cette affaire.

Le Directeur des Beaux-Arts,
GUSTAVE LARROUMET.

Monet répond le 5 avril, maintient la condition du séjour à Paris :

*J'ai l'honneur de vous accuser réception de votre lettre en date du 1er avril, et de vous dire que je prends bonne note de la promesse que vous me faites de conserver toujours à Paris et sous les yeux du public, l'*Olympia, *d'Édouard Manet.*

Devant l'intention formelle des donateurs de voir ce tableau exposé à Paris et non en province, il est de toute nécessité, pour

*moi, qu'il soit bien entendu qu'en aucun cas l'*Olympia *ne sera envoyée en province.*

J'espère donc que lorsqu'il aura pris connaissance du rapport que vous devez lui adresser à ce sujet, Monsieur le Ministre, tout en tenant compte de l'avis émis par le Comité consultatif des Musées nationaux, voudra bien confirmer l'assurance que vous avez bien voulu me donner.

CLAUDE MONET.

On discute sans avancer. Le 21 avril, le Directeur des Beaux-Arts écrit à Claude Monet :

Monsieur, en réponse à la lettre que je vous adressais le 1er avril, vous me faites savoir, à la date du 5, que « vous prenez bonne note de la promesse *que je vous fais de conserver toujours à Paris et sous les yeux du public l'*Olympia, *d'Édouard Manet » ; vous ajoutez qu'il doit être « bien entendu qu'en aucun cas l'*Olympia *ne sera envoyée en province ; » enfin vous espérez que Monsieur le Ministre « voudra bien confirmer* l'assurance *que je vous aurais donnée. »*

J'ai l'honneur de vous faire observer que cette réponse dénature, en les exagérant, les termes et le sens de ma lettre. Je me suis borné à vous dire que l'Administration, « vu l'intérêt de l'œuvre et les intentions des donateurs, s'efforcerait de la conserver toujours à Paris, sous les yeux du public. » Il ne s'agit donc là que d'une intention *bienveillante, mais non d'une* promesse *ni d'une* assurance.

Je ne puis donc que vous confirmer ma lettre du 5 avril ; mais puisque vous désirez obtenir l'avis de Monsieur le Ministre, je lui soumets la correspondance que j'ai eu l'honneur d'échanger avec vous, en remettant à sa haute autorité le soin de préciser d'une manière définitive le texte des règlements et l'intention de l'Administration.

Le Directeur des Beaux-Arts,
GUSTAVE LARROUMET.

Le 20 mai, le ministre Léon Bourgeois, écrit à peu près la même lettre que le Directeur des Beaux-Arts :

*Monsieur, j'ai examiné la correspondance échangée au sujet de votre offre de donation à l'État de l'*Olympia, *d'Édouard Manet, et de l'avis émis à ce sujet par le Comité des Musées nationaux, portant que l'œuvre pouvait être acceptée par le Musée du Luxembourg, sans engagement.*

*J'ai l'honneur de vous faire savoir que cette donation pourrait être acceptée par l'État aux conditions suivantes : l'entrée de l'*Olympia *au Luxembourg ne conférerait à ce tableau aucun privilège et ne lui enlèverait aucun droit. Son admission au Louvre resterait toujours possible, lors des remaniements annuels et dans les cas prévus par les règlements.*

*Mon administration ne saurait prendre l'engagement de le maintenir au Luxembourg et de ne l'envoyer jamais en province, car ce serait mettre ce tableau en dehors des règlements qui régissent les Musées nationaux. Toutefois, prenant en considération l'intérêt de l'œuvre et le vœu des donateurs, son intention est de conserver toujours l'*Olympia *à Paris et sous les yeux du public.*

Je vous prie de me faire savoir d'urgence si vous souscrivez aux conditions que je viens de formuler.

Le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts,
Signé : LÉON BOURGEOIS.

De guerre lasse, Monet accepte, l'acte notarié est dressé par Me Grimpard, notaire à Vernon; le projet de décret d'acceptation par l'État est transmis au Conseil d'État, qui donne son avis favorable en novembre, et enfin, le 17 du même mois, paraît au *Journal Officiel* le décret dont voici le texte :

DÉCRET

Le Président de la République Française;

Sur le rapport du Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts;

*Vu l'acte passé, le 26 août 1890, par devant Me Grimpard, notaire à Vernon (Eure) et aux termes duquel il est fait don à l'État d'un tableau intitulé l'*Olympia, *peint par Édouard Manet;*

La section de l'Intérieur, des Cultes, de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts du Conseil d'État entendue,

DÉCRÈTE :

ARTICLE PREMIER. — *Le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, au nom de l'État, est autorisé à accepter, pour les Musées nationaux, un tableau intitulé l'*Olympia, *peint par Édouard Manet, et offert à ces établissements, aux termes de l'acte notarié sus-visé, par le sieur Monet et autres. Cette acceptation étant autorisée aux clauses et conditions stipulées dans le dit acte notarié.*

ARTICLE II. — *Le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts est chargé de l'exécution du présent décret qui sera inséré au Bulletin des Lois et notifié à qui de droit.*

Fait à Paris, le 17 novembre 1890.
Signé : CARNOT.

Par le Président de la République,
Le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts,
Signé : LÉON BOURGEOIS.

Pour ampliation : Le Directeur des Beaux-Arts,
Signé : LARROUMET.

Pour fermer le dossier de l'*Olympia* avec d'intéressantes pièces justificatives, voici, dans la quantité de lettres reçues par Claude Monet, celles qui présentent des opinions diverses sur le chef-d'œuvre de Manet.

La première reçue fut celle du D[r] Georges de Bellio :

Paris, le 16 juillet 1889.

Mon cher Monet, je m'inscris pour la somme de mille francs.

Puisse cette idée, dont vous avez été le promoteur, faire son chemin, et aboutir à un bon résultat. Elle aura le triple mérite d'être un juste tribut d'hommages rendu à la mémoire de ce pauvre cher Manet, de venir en aide d'une façon discrète à sa veuve, et enfin de conserver à la France une œuvre vraiment valeureuse.



LA FEMME A LA CAPELINE ROUGE
(vers 1878)

La section de l'Intérieur, des Cultes, de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts du Conseil d'État entendu,

DÉCRÈTE :

ARTICLE PREMIER. — *Le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, au nom de l'État, est autorisé à accepter, pour les Musées nationaux, un tableau intitulé l'Olympia, peint par Édouard Manet, et offert à ces établissements, aux termes de l'acte notarié sus-visé, par le sieur Monet et autres. Cette acceptation étant autorisée aux clauses et conditions stipulées dans le dit acte notarié.*

ARTICLE II. — *Le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts est chargé de l'exécution du présent décret qui sera inséré au Bulletin des Lois et notifié à qui de droit.*

Fait à Paris, le [illegible] 1890.

Signé : CARNOT.

Par le Président de la République,
Le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts,
Signé : LÉON BOURGEOIS.

Pour ampliation : Le Directeur des Beaux-Arts,
Signé : LARROUMET.

Pour fermer le dossier de l'*Olympia* avec d'intéressantes pièces justificatives, voici, dans la quantité de lettres reçues par Claude Monet, celles qui présentent des opinions diverses sur le chef-d'œuvre de Manet.

La première reçue fut celle du Dr Georges de Bellio :

Paris, le [illegible] juillet 1889.

Mon cher Monet, je m'inscris pour la somme de mille francs. Puisse cette idée, dont vous avez été le promoteur, faire son chemin, et aboutir à un bon résultat. Elle aura le triple mérite d'être un juste tribut d'hommages rendu à la mémoire de ce pauvre cher Manet, de venir en aide d'une façon discrète à sa veuve, et enfin de conserver à la France une œuvre vraiment valeureuse.



J'espère qu'il n'en sera jamais ainsi de vous et que vous verrez l'État vous acheter de votre vivant des toiles. Je n'en veux d'autre preuve que le très grand et très légitime succès que vous venez de remporter à votre dernière exposition.

Bien que très désireux de vous voir, je suis heureux de vous savoir aux champs, travaillant à augmenter encore de quelques nouveaux chefs-d'œuvre votre œuvre déjà si considérable.

En attendant, croyez-moi toujours, mon cher Monet, votre bien sincère et bien dévoué ami.

GEORGES DE BELLIO.

La lettre d'Émile Zola stupéfia Monet. Il avait compté sur l'action du premier et ardent défenseur d'Édouard Manet, il ne put cacher sa déception, et garda longtemps rancune à Zola de son abandon inexplicable, — jusqu'au jour où il retrouva sa vaillance au service du droit et de la justice. Ce jour-là, il revint à Zola pour lui rendre l'hommage qui lui était dû. Voici la lettre de Zola :

Médan, le 23 juillet 89.

Mon cher Monet,

J'en suis très chagrin, mais je ne puis m'inscrire à la souscription dont vous me parlez. C'est chez moi un parti-pris absolu de ne pas acheter de peinture, même pour le Louvre. Que des amateurs se syndiquent pour faire monter les prix d'un peintre dont ils ont des toiles, je le comprends; mais je me suis promis, moi, écrivain, de ne jamais me mêler à ces sortes d'affaires.

J'ai assez défendu Manet par la plume, pour craindre aujourd'hui le reproche de lui marchander la gloire. Manet ira au Louvre, mais il faut que ce soit de lui-même, en pleine reconnaissance nationale de son talent, et non sous cette forme détournée de cadeau, qui sentira quand même la coterie et la réclame.

Croyez-moi votre bien dévoué et bien cordial.

ÉMILE ZOLA.

Il y a de quoi être surpris, en effet, de la lecture d'un tel désaveu, qui n'est basé sur aucune certitude. Empêcher Manet d'aller au

Louvre, c'était bel et bien lui marchander la gloire, et la méthode adoptée par Monet n'avait aucune forme détournée, constituait au contraire un hommage d'admirateurs groupés autour de Monet, manifestant son amitié fidèle. Il n'y avait pourtant pas si longtemps, en 1884, que Zola, écrivant la préface au catalogue de l'exposition de Manet, à l'École des Beaux-Arts, rappelait « *cette exquise* Olympia, *qui au Salon de 1865, avait achevé d'exaspérer Paris contre l'artiste.* » Il y avait en 1890, à n'en pas douter, oubli des opinions d'autrefois, et peut-être, comme on le vit en d'autres circonstances, une révision mal comprise des enthousiasmes passés.

Presque en même temps que Zola, Roll écrit :

24 juillet 89.

Cher Monsieur Monet,

Je vous prie de m'inscrire pour cinq cents francs. Je crois l'idée excellente et je vous félicite. On ne fera jamais trop pour défendre Manet que la horde romaine cherche à accabler aujourd'hui encore.

Vous avez chez Petit des toiles extraordinaires de vérité et de lumière. Plaignons ceux qui ne veulent pas ouvrir les yeux et mettent leur triste cervelle en nourrice chez les Italiens.

Bien cordialement à vous.

ROLL.

Puis, à cinq mois de distance, deux lettres charmantes de Renoir :

Dimanche matin, 11 août.

Mon cher Monet,

Impossible de trouver de l'argent. Je suis désolé. Mais je ne puis faire attendre plus longtemps sans te prévenir.

Manet ira au Louvre sans moi, je l'espère, mais je ne puis faire autre chose que des vœux pour la réussite de ce que vous tentez. A toi,

RENOIR.

10 janvier 90.

Mon cher Monet,

Je t'envoie cinquante francs.

Tu as dû t'amuser avec cette affaire, que de tracas tu as dû avoir, si c'est fini. A toi,

RENOIR.

Une lettre très empressée de Jacques Blanche :

11 août 1889.

Cher Monsieur Monet,

*Je suis désolé de ne pouvoir pas contribuer pour plus de 500 fr. à l'achat de l'*Olympia, *mais en ce moment je ne pourrais pas donner plus. Comme il s'agit, en effet, d'agir vite, j'ai peu d'espoir de contribuer pour une somme plus considérable. Je suis effrayé à la pensée de toutes les difficultés que vous rencontrerez pour arriver à 20.000 francs. Je ne vois plus guère de noms à vous enseigner. Avez-vous pensé à M. Ernest May, à Hecht, à Ephrussi? Mon ami dont vous n'avez pas pu lire le nom s'appelle Louis Metman, 17, avenue Montaigne. Je n'ose vous parler de la comtesse Greffülhe, quoique vous puissiez peut-être vous adresser à elle. Écrivez-lui à Dieppe, route de Pourville, à « la Case ». S'il me revient à la mémoire d'autres noms, je vous les signalerai.*

Votre respectueux admirateur,

J.-E. BLANCHE.

Le musicien Clapisson écrit à la fois son désaveu et son adhésion :

Neuilly, 2 octobre 1889.

Cher Monsieur,

*Bien que l'*Olympia *ne soit pas, et de beaucoup, un de mes tableaux de prédilection dans l'œuvre du grand Manet, je ne puis que m'associer de tout cœur à votre généreuse initiative.*

Veuillez donc m'inscrire sur votre liste pour une somme de deux cents francs.

L. CLAPISSON.

Puvis de Chavannes écrit la lettre que faisait prévoir Mme Morisot-Manet.

Paris, 4 octobre 89.

Mon cher Maître,

Au reçu de votre lettre, je suis allé rue de Villejust pour soumettre à Madame Manet quelques observations que je crois utiles à la cause qui nous intéresse. Elle a bien voulu me permettre de vous en faire part. En attendant, je m'inscris pour trois cents francs, et je vous prie, cher Maître, de croire à mes vifs sentiments d'admiration pour votre beau talent si ferme et si original.

P. Puvis de Chavannes.

Je disais entre autres choses qu'il était impossible de ne pas donner dans cette affaire le premier rang à Monsieur Proust, qui s'est toujours montré si dévoué à notre ami. Sa courageuse initiative dans les questions d'art rend son intervention indispensable.

Degas adhère et souscrit, sans autres phrases :

Mon cher Monet,

Je vous demande pardon. Je vous réponds moins vite qu'il ne convient. Veuillez m'inscrire sur la liste pour la somme de cent francs. Vous me direz quand il faudra vous les faire parvenir.
Amitiés.

Degas.

Ary Renan, d'une manière toute juvénile :

20 octobre 1889.

Monsieur et Maître,

Je suis fort touché de ce que vous avez pensé à moi pour l'œuvre que vous poursuivez. Je l'approuve sans restriction, et, connaissant personnellement la situation difficile de Madame veuve Manet, je puis dire que vous faites à la fois une haute et belle charité et une importante manifestation d'art vrai.



LA NEIGE
(ENVIRONS DE VÉTHEUIL)
(1879)

Puvis de Chavannes écrit la lettre que faisait prévoir Mme Morisot-Manet.

Paris, 4 octobre 89

Mon cher Maître,

Au reçu de votre lettre, je suis allé rue de Villejust pour soumettre à Madame Manet quelques observations que je crois utiles à la cause qui nous intéresse. Elle a bien voulu me permettre de vous en faire part. En attendant, je m'inscris pour trois cents francs, et je vous prie, cher Maître, de croire à mes vifs sentiments d'admiration pour votre beau talent si ferme et si original.

P. Puvis de Chavannes.

Je disais entre autres choses qu'il était impossible de ne pas donner dans cette affaire la main à Monsieur Proust, qui s'est toujours montré si dévoué à notre ami. Sa compétence dans les questions d'art rend son intervention indispensable.

Degas adhère et souscrit, sans autres phrases :

Mon cher Monet,

Je vous demande pardon. Je vous réponds moins vite qu'il ne convient. Veuillez m'inscrire sur la liste pour la somme de cent francs. Vous me direz quand il faudra vous les faire parvenir.

Amitiés.

Degas.

Ary Renan, d'une manière toute juvénile :

20 octobre 1889

Monsieur et Maître,

Je suis fort touché de ce que vous avez pensé à moi pour l'œuvre que vous poursuivez. Je l'approuve sans restriction, et, connaissant personnellement la situation difficile de Madame veuve Manet, je puis dire que vous faites à la fois une haute et belle charité et une importante manifestation d'art vrai.



Malheureusement, mes moyens sont des plus restreints, — je ne suis à vrai dire qu'un gamin. Veuillez donc m'inscrire pour cinquante francs seulement. Je pense que je recevrai un avis de vous pour m'en demander le versement. Si à cette époque je me trouvais plus à l'aise, je vous prie de croire que je grossirais cette somme, et j'espère que vous m'en fourniriez le moyen.

Merci donc, Monsieur et Maître; en attendant l'occasion qui me permettra de vous serrer la main et de vous dire combien je vous aime de loin, croyez à mon plus respectueux dévouement.

Ary Renan.

Camille Pissarro manifeste son enthousiasme et son désir de la réussite :

Éragny, par Gisors (Eure), 24 octobre 89.

Mon cher Monet,

Je vous prierai de m'inscrire pour la somme de 50 francs, regrettant de ne pouvoir faire plus pour une si belle cause.

Je pense que vous ferez bien d'écrire à Murer, à Auvers-sur-Oise; j'en avais parlé à Van Gogh, il semblait vouloir souscrire et pensait trouver parmi quelques amateurs de notre peinture des adhérents; je crois donc que vous feriez bien de lui en faire part. Votre vieil ami bien dévoué,

C. Pissarro.

Stéphane Mallarmé, toujours délicieux, en phrases ici clairement contournées et délicatement affectueuses :

Paris, 89, rue de Rome. Vendredi.

Mon cher Monet,

Le fait d'avoir, malgré tout, présenté cette liste à un ami, qui ne peut être des vôtres presque rien que par son nom, est charmant, et je vous en remercie, en pensant que sans mon humble droit à m'inscrire pour vingt-cinq francs, je ne m'associais pas à votre grand acte, et pieux. Je suis en train toujours de saigner

mes rares connaissances donnantes, à propos de Villiers-de-l'Isle-Adam et des siens; donc empêché alentour, mais il y a vingt-cinq autres francs d'un camarade et je ne désespère pas de mieux prochainement. Voici la précieuse liste, je la renvoie, pour les instants que la récrire soustrait à la peinture. Alors je n'aurai point un trait de vous, jaune ou rouge, ou bleu, dans mon livre, c'est un chagrin et un peu ma faute : parce que si j'avais pu aller à Giverny, je vous aurais forcé à trouver excellentes vos tentatives, qui le doivent être; mais je respecte, de loin, votre solitaire timidité et tout ce qui émane sincèrement de vous. Quant à quelque chose de vous, sur mon mur, Monet, je n'ai pas le cœur de cacher ma joie. Merci, votre main.

STÉPHANE MALLARMÉ.

Léon Lhermitte approuve sans réserves :

Mont-Saint-Père, par Château-Thierry (Aisne),
24 octobre 89.

Cher Monsieur Monet,

*Je serai très heureux de contribuer, si modestement que ce soit, à l'achat de l'*Olympia, *et vous prie en hâte de m'inscrire pour 50 francs.*

Je partage entièrement votre avis que rien ne peut mieux honorer la mémoire de Manet que d'offrir au Louvre cette toile, une des plus caractéristiques de son œuvre.

Comme vous m'y invitez, je transmets votre lettre à Cazin, qui, je n'en doute pas, sera heureux de se joindre à nous.

LÉON LHERMITTE.

De même, Gervex :

Le 4 novembre 1889.

Mon cher Monet,

Je suis très heureux de participer à cette œuvre de justice, et je vous prie de m'inscrire pour la somme de 100 francs.

Mille bons souvenirs de votre bien dévoué.

H. GERVEX.

Puis, Edmond Bazire, le premier historien de Manet par son livre de 1884 (chez Quantin).

Rue Lepic, 25, 5 novembre.

Mon cher Claude Monet,

Ai-je besoin de vous assurer que je suis avec vous de tout mon cœur? Mon admiration pour Manet, ma vive affection pour Madame Manet vous en sont garants. Si j'étais riche, au moins!... Mais je ne le suis pas du tout, et je dois me borner à m'inscrire pour vingt-cinq francs. Inutile d'ajouter que je suis à votre disposition entière pour courir, pour agir, pour obtenir. Ne sommes-nous pas du même culte? Votre bien devoué,

EDMOND BAZIRE.

Refus explicatif de Joseph Reinach :

5 novembre.

Cher Monsieur,

J'ai répondu avec joie à l'appel de notre ami Proust quand il s'est agi de donner au Louvre les Chevreuils *de Courbet. Mais, en conscience, je ne puis m'associer à la souscription que vous ouvrez pour offrir au Louvre l'*Olympia *de Manet — je parle de ma conscience artistique. — Voilà longtemps que je fais tous les efforts du monde pour admirer ce tableau; non seulement je n'y réussis pas, mais plus je le regarde, moins je le goûte. Vous me direz peut-être qu'il y a au Louvre trois cents Bolonais qui sont plus mauvais. Je suis de votre avis. Mais ce n'est pas une souscription particulière qui les a imposés au musée!*

Traitez-moi de philistin et de bourgeois tant qu'il vous plaira. — Je vous avoue cependant que je suis de vos sincères admirateurs et croyez, je vous prie, à tous mes sentiments les plus sympathiques et très distingués.

JOSEPH REINACH.

Théodore Duret approuve, bien entendu :

Cognac, le 3 décembre 89.

Mon cher Monet,

Vous êtes un homme de cœur et plein de vaillance. Je suis au

désespoir de ne pouvoir être avec vous. Mais en l'absence de mon frère qui est en Amérique, je suis retenu, sans pouvoir quitter un jour, par des affaires commerciales et de famille. J'espère être des vôtres cependant au dîner de janvier. Je pense bien que vous vous y trouverez.

*C'est évidemment l'*Olympia *qu'il faut faire entrer au Louvre pour continuer sur le nom de Manet la bataille engagée de son vivant. Il sera peut-être difficile d'y réussir et on n'y parviendra pas tout de suite. Il faut tant de temps! Voyez donc Courbet qui est resté dédaigné encore pendant dix ans après sa mort. Ce n'est réellement que maintenant que les yeux se dessillent à son sujet. Chose singulière! ce sera vous qui ferez le trou par où passera Manet, quoi qu'il ait été le précurseur. Votre œuvre venant plus tard, trouve le terrain mieux préparé, puis Manet était un peintre de figures et là la terrible convention académique et le poncif règnent et régneront toujours en maîtres.*

Je ferai tout ce que vous me demanderez, tout ce que je pourrai pour vous seconder dans n'importe quelle tentative ou démarche que vous croirez devoir faire. Amitiés.

THÉODORE DURET.

Cazin approuve aussi :

2 février 90.

Mon cher Monet,

Je vous remercie d'avoir très justement pensé que je me joindrais à vous. — Veuillez donc m'inscrire pour cent francs en m'excusant d'augmenter de si peu le chiffre atteint déjà par les amis ou partisans d'Ed. Manet.

Mille choses très cordiales. CAZIN.

Et Dalou, comme Lhermitte et Cazin :

6 février 90, 18 bis, impasse du Maine.

Cher Monsieur.

Merci d'avoir pensé à moi. Veuillez m'inscrire, je vous prie, au nombre des admirateurs de Manet. Je ne puis, à mon grand

regret, souscrire que pour une modique somme, 25 francs, mais je suis très heureux de pouvoir participer à cette manifestation artistique en compagnie de tant d'amis pour lesquels j'ai la plus vive admiration.

Veuillez agréer, je vous prie, l'assurance de ma profonde sympathie.

DALOU.

Et Fantin-Latour, comme Lhermitte, Cazin, Dalou, et tout à l'heure Bracquemond. Ainsi se retrouvent les élèves de Lecoq de Boisbaudran :

Paris, 6 février 1890.

Mon cher Monet,

*Je vous adresse ci-joint un billet de cent francs pour l'achat de l'*Olympia. *Tout à vous.*

H. FANTIN-LATOUR.

Bracquemond, avec son humeur si bien discutante, et sa netteté d'opinion contre les corps constitués de tous genres :

7 février 1890, 13, rue de Brancas, Sèvres.

Voici mes cinquante francs, mon cher Monet. — La phrase de votre circulaire « l'offre devant être faite à l'État » m'a fait frémir — et si l'État défenseur du beau, refuse? C'est sur le peintre, sur la belle peinture de notre ami que retombera ce refus solennel. — Quelle pesanteur! — Refusé au Salon, refusé par « l'amateur éclairé », refusé par la critique sacerdotale, refusé par ses amis comme par ses contradicteurs, enfin refusé par l'État, comment vous tirerez-vous de tous ces refus? Ce n'est pas par simple curiosité, mon cher Monet, que je vous pose cette question — je le répète — ce refus tombe sur Manet — cela me paraît embarrassant — peut-être avez-vous une solution? je retire alors tout ce qui précède. Mais si vous allez au petit bonheur, il vaudrait mieux s'ouvrir une retraite. — Avez-vous pensé à offrir ce tableau à une ville? Paris a des musées lui aussi, serait-il aussi bégueule que l'État? Manet est parisien et la ville de Paris

pourrait bien inaugurer une sélection des travaux de ses enfants par le tableau de Manet?

*Et nous autres qui avons affirmé que ce tableau est de la bonne peinture, que ce corps de femme est finement modelé, peint de la plus belle façon, avec la matière qui est le secret des vrais peintres, car nous ne coupons pas le tableau n'est-ce pas? et le tableau d'*Olympia *c'est la femme nue et non le bouquet! — Mais on nous prend sans doute pour des niais complaisants ou des fumistes? Je pense qu'il faut réfléchir et ne rien compromettre.*

Bien cordialement à vous.

BRACQUEMOND.

Jeanniot écrit sans ambages :

8 février 90.

Mon cher Monet,

*Je vous adresse ci-joint les cinquante francs que j'ai souscrits pour l'*Olympia.

J'ai lu dans le Figaro *les choses qui ont été écrites sur le tableau, et les jugements qui ont été portés sur votre démarche. — Quelles misères! Mais, mon cher, on doit s'attendre toujours au triomphe de la médiocrité, il est inéluctable, puisque médiocrité veut dire terme moyen; nous avons néanmoins le beau, le très beau rôle; je dis nous, malgré la petite part que je prends à l'affaire, parce que c'est avec tout mon cœur; et je ne regrette qu'une chose; n'avoir pas cinquante mille francs de rentes pour en consacrer une partie à crier aux philistins combien ils sont bêtes. Ce qui, d'ailleurs, ne changerait pas un iota à leur train-train. — En quittant Dienay, je suis descendu au Midi. La mer est superbe. — Je revois des endroits où vous avez travaillé, et j'admire les sites que vous avez peints, Antibes et Bordighera. Comme du premier coup vous avez rendu toute l'intensité et toute la grâce de ce pays privilégié! Vous l'avez bien compris, Je reconnais les levers de soleil et le coup de mistral, et cette merveilleuse Antibes qui a l'air, à certains moments, de sortir de la mer comme une vision d'apothéose.*

Mes bonnes amitiés. G. JEANNIOT.

Chéret souscrit et approuve :

8 février 90.

Mon cher Ami,

Je m'empresse de vous adresser cent francs, ma part de cotisation à l'acquisition de l'œuvre du maître. De tout cœur je vous félicite pour l'initiative que vous avez si crânement prise et son heureux succès. De bonne amitié.

JULES CHÉRET.

Besnard souscrit et désapprouve :

Lundi 24 février 1890.

Mon cher Monet,

Voici ma cotisation. Mais, entre nous, elle me paraît sans objet puisque le tableau n'ira pas au Louvre certainement. *Mille cordialités.*

BESNARD.

Toulouse-Lautrec écrit drôlement :

Cher Monsieur Monet,

*Voici de quoi payer un tout petit bout d'*Olympia.

Je vous demande pardon de vous avoir fait attendre et regrette de ne pas faire mieux. Cordialement vôtre.

T.-LAUTREC.

Friant discute, mais souscrit :

Cher monsieur Monet,

De retour de la campagne je trouve votre lettre, dont je vous remercie.

*Je serais heureux, en effet, de voir au Louvre une œuvre de Manet. Mais ce ne serait pas précisément l'*Olympia *que j'aurais choisie, car je considère ce tableau comme hybride et ne donnant pas l'idée exacte du génie du maître. Cependant je vous envoie ma modeste obole en faveur du principe qui est excellent.*

Recevez, mon cher monsieur Monet, l'hommage de ma vive sympathie et de ma grande admiration,

E. FRIANT.

Huysmans souscrit et flétrit les adversaires :

Cher monsieur Monet,

Merci pour l'aimable lettre que vous m'envoyez. Certains *est malheureusement incomplet. Il y en a trop et pas assez. Ce sont des fragments. — La vérité c'est que ce petit tas de notes formant un bouquin je l'ai donné, sans courage pour l'agrandir, étant plongé dans un roman que je ne voulais pas interrompre. Enfin! — Je vous envoie sous ce pli, les 25 francs de l'*Olympia. *— Sont-ils assez idiots, ces gens-là, qui discutent l'entrée de cette toile au Louvre! Dire que la bêtise humaine ne recule point d'un seul pas, depuis tant d'années!*

Je vous envoie, cher Monsieur Monet, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

HUYSMANS.

Rodin souscrit et se réjouit :

Mon cher Monet,

Inscrivez-moi pour 25 francs. C'est pour y mettre mon nom. Je suis dans une crise d'argent qui ne me permet pas plus.

Je vous félicite d'avoir, par vos efforts, donné un tableau de Manet au Louvre. A vous d'amitié.

RODIN.

De même, Duez :

Mon cher Monet,

Voici ma modeste offrande avec l'espoir de voir bientôt la délicieuse Olympia *au Louvre. Bien à vous.*

E. DUEZ.

Enfin, Armand Dayot discute tout en s'associant au projet, et se trompe probablement lorsqu'il croit qu'on aurait pu forcer la porte du Louvre avec *Argenteuil* ou *En bateau :*

Cher Monsieur,

*Voici ma modeste cotisation pour l'achat de l'*Olympia *de Manet. Je m'associe sans hésitation, à la manifestation en faveur du*



POMMES, POIRES ET RAISINS

(1880)

Huysmans souscrit et flétrit les adversaires :

Cher monsieur Monet,

Merci pour l'aimable lettre que vous m'envoyez. Certains est malheureusement incomplet. Il y en a trop et pas assez. Ce sont des fragments. — La vérité c'est que ce petit tas de notes formant un bouquin je l'ai donné, sans courage pour l'agrandir, étant plongé dans un roman que je ne voulais pas interrompre. Enfin! — Je vous envoie sous ce pli, les 25 francs de l'Olympia. — Sont-ils assez idiots, ces gens-là, qui discutent l'entrée de cette toile au Louvre! Dire que la bêtise humaine ne recule point d'un seul pas, depuis tant d'années!

Je vous envoie, cher Monsieur Monet, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

J.-K. HUYSMANS.

Rodin souscrit et se reprend :

Mon cher Monet,

Inscrivez-moi pour 25 francs. C'est pour y mettre mon nom. Je suis dans une crise d'argent qui ne me permet pas plus.

Je vous félicite d'avoir, par vos efforts, donné un tableau de Manet au Louvre. A vous d'amitié.

RODIN.

De même, Duez :

Mon cher Monet,

Voici ma modeste offrande avec l'espoir de voir bientôt la délicieuse Olympia *au Louvre. Bien à vous.*

E. DUEZ.

Enfin, Armand Dayot désavoue tout en s'associant au projet, et se trompe probablement lorsqu'il croit qu'on aurait pu forcer la porte du Louvre avec *Argenteuil* ou *En bateau* :

Cher Monsieur,

Voici ma modeste cotisation pour l'achat de l'Olympia de Manet. Je m'associe sans hésitation, à la manifestation en faveur du


Claude Monet
1880

grand artiste et je fais des vœux pour qu'elle soit suivie de l'heureux résultat que vous en attendez.

*Permettez-moi cependant de vous dire que la toile en question n'est pas, selon moi, l'œuvre maîtresse de Manet, et que j'eusse préféré voir l'agitation artistique que vous dirigez avec une si généreuse conviction se faire autour d'une œuvre plus caractéristique. Je ne suis ni aveugle, ni injuste, et je reconnais très volontiers les précieuses qualités qui font de l'*Olympia *une des plus curieuses créations du maître, mais je n'y retrouve pas Manet tout entier. Ici, aussi bien que dans la* Lola de Valence, *le souvenir obsédant de Goya trouble encore vaguement la pensée du peintre. Ne croyez-vous pas qu'il eût été possible de donner un caractère encore plus significatif à votre propagande en choisissant une de ces toiles aux fraîcheurs exquises, aux clairs horizons, aux inoubliables limpidités, comme le* Déjeuner sur l'herbe, Argenteuil, En bateau... *qui sont les formules définitives du talent libérateur de Manet?*

Mais dans les circonstances présentes tout ceci n'est qu'un léger point de détail, et je suis avec vous d'esprit et de cœur puisqu'il s'agit avant tout de rendre hommage à la mémoire d'un artiste dont j'ai toujours aimé le talent et que je considère, malgré l'inégalité des résultats qu'obtinrent ses constants efforts, comme un des grands chefs de l'École française. Je ne doute pas un instant que ses toiles obtiennent bientôt une place d'honneur dans nos premières galeries nationales, puisqu'on y voit déjà figurer des œuvres d'artistes qui ne furent que ses élèves et qui ne travaillèrent que les yeux fixés sur le lumineux et clair idéal qu'il leur avait révélé.

J'estime que l'Ecole française de peinture sera imparfaitement représentée dans nos musées nationaux tant que Manet n'y figurera pas avec au moins trois toiles, heureusement choisies dans son œuvre, et dont l'ensemble synthétisera les diverses étapes de sa vie d'artiste, si pleine de vaillance et d'inquiétude.

Tous mes compliments, cher Monsieur, bonne chance et bien à vous.

ARMAND DAYOT.

Pour clore la correspondance, la lettre de remerciements chaleureux de la veuve de Manet :

28 Novembre 1890.

Cher Monsieur,

Votre conduite à l'égard de mon mari et de moi a été au-dessus de tout éloge, nos amis communs doivent tous le reconnaître.

Vous avez montré le cœur le plus dévoué et généreux qui existe, et je ne pense à vous qu'avec la plus grande reconnaissance...

Olympia *est très bien placée au Luxembourg, il me semble que nous devons être satisfaits pour le moment.*

Recevez, cher monsieur Monet, mes souvenirs les plus affectueux et encore merci, merci.

Votre toute dévouée amie.

SUZANNE MANET.

L'affaire se termina pour Mme Manet le 18 mars 1890, comme en témoigne le reçu qu'elle remit ce jour-là, daté et signé, au promoteur de la souscription.

« *Reçu de Monsieur Claude Monet, la somme de dix-neuf mille quatre cent quinze francs, montant de la souscription pour l'achat de l'*Olympia *de mon mari.* »

XXVII

Le diner des Impressionnistes

C'est vers l'époque de 1890 à 1894 que j'ai connu par Monet les peintres Impressionnistes. J'ai eu l'honneur d'être admis au dîner mensuel dont les assises se tenaient au Café Riche. A ces dîners assistaient, avec Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Alfred Sisley, Gustave Caillebotte, le Dr de Bellio, Théodore Duret, Octave Mirbeau, parfois Stéphane Mallarmé.

C'étaient des soirs de conversation où les événements du jour étaient appréciés avec la liberté d'esprit qu'apportaient là les artistes éloignés de toutes les organisations officielles. Il faut avouer que la tablée des Impressionnistes était assez turbulente, et qu'il y avait chez ces hommes, en délassement de souci et de travail, la belle humeur d'écoliers en liberté. Les discussions étaient parfois montées de ton, surtout entre Renoir et Caillebotte. Le premier, nerveux et sarcastique, avec sa voix railleuse, l'espèce de méphistophélisme qui marquait d'ironie et de rire bizarre sa face déjà tourmentée par la maladie, se faisait un malin plaisir d'exciter le second, sanguin et irascible, dont le visage expressif passait du rouge au violet, et même au noir, lorsque ses opinions étaient heurtées avec la verve blagueuse qu'aimait à leur opposer Renoir. Il montrait alors une fougue qui allait jusqu'à une colère d'ailleurs inoffensive. Le débat comportait non seulement des opinions sur l'art et la peinture, mais sur tous les sujets de littérature, de politique, de philosophie, vers lesquels s'élançait la bonne foi de Caillebotte, grand liseur de livres, de revues et de journaux. Renoir s'était mis au courant de tout en achetant un dictionnaire encyclopédique où il trouvait des arguments pour « coller Caillebotte ». On devine que Mirbeau se lançait aussi à corps perdu dans ces mêlées spirituelles, et que Mallarmé était écouté lorsqu'il distribuait ses jugements équitables.

Pissarro et Monet étaient aussi des fidèles de la littérature, tous deux d'un goût fin et sûr. Je me souviens d'un véritable tournoi pour et contre Victor Hugo, où toutes les passions donnèrent, toutes les ardeurs et toutes les sagesses, et d'où tout le monde sortit réconcilié pour aller s'installer à quelque terrasse de café, devant le spectacle toujours féerique de Paris le soir. D'autres fois aussi les discussions continuaient à la sortie, sur le boulevard, et je crois bien même qu'il y en a qui n'ont jamais été terminées.

Il m'apparaît nécessaire d'évoquer plus particulièrement les peintres compagnons de Monet au cours de l'étude consacrée à celui-ci. Ces hommes inséparables dans la vie et si bien unis par leur amour de l'art, formeront toujours un groupe indissoluble.

XXVIII

Souvenirs de Pissarro

En 1890, j'ai eu le plaisir d'écrire une préface pour une réunion de ses œuvres dans l'entresol de la maison Boussod, boulevard Montmartre, qu'après le frère de Van Gogh, régenta Maurice Joyant. Je l'avais rencontré à ces dîners des Impressionnistes que je viens d'évoquer, où il était comme le doyen, sans qu'aucune présidence lui fût pour cela conférée.

Il inspirait immédiatement l'affection et le respect. Au moment de ces réunions du café Riche, il était déjà une sorte de patriarche de l'impressionnisme. Avec Monet, son plus ancien camarade du groupe, il avait découvert Turner à Londres, et toujours, depuis, il restait savamment féru de théories de la lumière et des couleurs, ardent à la recherche des procédés, toujours prêt à la recherche et à la réalisation. Il y avait en lui du docteur ès-sciences picturales, habile à scruter les harmonies d'un tableau, à discerner les dosages nécessaires à l'élaboration du grand œuvre dont le rayonnement inspirait sa vie. Partout où il était, il faisait songer à un vieux Faust parmi les alambics et les cornues, poursuivant non la recherche de la jeunesse impossible, mais de l'art éternel aux perpétuels renouveaux. Il était magnifique d'aspect, de visage, d'expression, charmant de gestes doux, de paroles mesurées, d'argumentation aimable et pressante. Digne d'être peint par Rembrandt dans la pelisse fauve où le maître d'Amsterdam drape ses rabbins, ses érudits et ses bourgmestres, il apparaissait infiniment vénérable avec son beau visage régulier, ses larges yeux d'Orient emplis de lumière, sa barbe où l'âge commençait à neiger ses flocons blancs, ses mains fines de praticien de la peinture.

En même temps que l'homme vénérable, je revois l'œuvre unique léguée à la postérité par le maître d'Éragny.

Comme tout cela est apaisé, délicieux, profond! Comment ces peintures, qui nous paraissent si sages, si patientes, si scrupuleusement étudiées, et qui rayonnent d'une si tendre lumière, ont-elles pu susciter tant de critiques, tant d'animadversions, tant de railleries déplacées, alors qu'il n'y avait qu'à comprendre et à classer le peintre au rang des maîtres incontestés de son art? On a beau faire, on n'arrive pas à s'expliquer nettement une hostilité qui s'est exercée avec trop de succès contre l'œuvre et contre son auteur, jusqu'à empêcher l'une de prendre sa vraie place, et l'autre de gagner sa vie et celle des siens, au sens trop exact des mots. On peut bien dire que Pissarro a connu, non seulement la difficulté de vivre, mais la gêne et même la misère, et qu'il n'aurait pas franchi tant d'années difficiles sans l'amitié et le dévouement qui animaient tous ces hommes les uns pour les autres, et qui leur firent supporter avec fierté et héroïsme les pires moments de détresse.

Rien ne transparaît de ces tourments trop réels dans ces œuvres où il n'y a que l'enchantement des choses dans la magie de l'heure lumineuse. Devant sa toile, sa palette en main, ses couleurs bien classées pour répandre sur tout le paysage la clarté du ciel, Pissarro oubliait tout ce qui n'était pas le spectacle choisi par sa vision et auquel correspondait l'intime de ses sentiments. Il fut un campagnard, épris du village, des jardins et des champs attenant aux maisons rustiques, de la vallée où passe le ruisseau, où serpente la rivière, du chemin bordé de haies fleuries, du clos où les pommiers se parent de la grâce épanouie des fleurs blanches et roses, de la récolte drue, rouge et dorée, des fruits. Il aime, de cette campagne, les occupations régulières et paisibles, revenues aux mêmes saisons et aux mêmes heures, il aime les gens qui passent du même pas, qui échangent les mêmes propos, qui obéissent aux injonctions du temps, aux règles des semailles, des sarclages, des cueillettes, des fenaisons, des mises en meules, des battages, des engrangements. Tout finit par les beaux feux qui flambent à travers la fumée, où les herbes parasites et les résidus de plantes brûlent sur la terre d'automne déjà poudrée de gelées blanches.

Pissarro a été le poète de ces aspects et de ces actes, et il l'a été avec une certitude admirable, un scrupule attentif à toutes les

nuances et à tous les mouvements. Il aurait pu illustrer les *Géorgiques,* et autant que de l'œuvre virgilienne, de sa peinture savoureuse, amoureuse des travaux et du silence de la campagne, s'exhale l'admiration pour le travail des saisons où se mêlent l'obéissance et la direction de l'homme dont la vie se confond avec celle de la nature, sous le pavoisement splendide des cieux où montent et descendent les clartés et les nuées du jour, les ombres des soirs bientôt suivies des aurores des matins.

Il y a une division dans l'œuvre de Pissarro, comme une contre-partie où le peintre des potagers, des vergers, de la sente des choux, des pommiers dressés et contournés dans les clos herbus, des moissonneurs, des faneuses, des brûleurs d'herbes, a confronté cette existence sereine à l'agitation des villes, à la beauté, mystérieuse aussi, des capitales. Il était préparé à cette tâche par la science de construction dont il fit preuve devant les maisons étagées de la colline de Pontoise, les places et les rues animées du marché de Gisors, les élancements de tours et de flèches hors de l'agglomération des vieilles rues, des vieilles places, des vieilles maisons de Rouen. Il aborda Paris, et il l'aborda avec une maîtrise inconcevable, même chez lui. Soit qu'il prenne son observatoire à la pointe de la place Dauphine, d'où il embrasse, au delà du Pont-Neuf, l'élargissement splendide de la Seine bordée de palais; soit qu'il domine, de la rue de Rivoli, le jardin des Tuileries et tout le ciel de la rive gauche au-dessus du Panthéon; soit qu'il se fixe au carrefour Drouot, à une fenêtre d'où il plonge sa vue sur le boulevard, il devient instantanément, toujours avec la même sagesse, la même force contenue, la même intelligence, le même talent prodigieux, un peintre de villes grand parmi les plus grands. Il est le portraitiste de la ville, comme il a été celui du village. Les maisons de six étages qu'il représente, avec leurs boutiques, leurs façades, leurs fenêtres, sont traitées comme des visages où rien n'est oublié, car tout y est indiqué par une manière de sortilège, sans préciosité, sans puérilité. Les maisons, les monuments, les arbres, les fontaines, les jardins, le fleuve, les bateaux qui passent, tout, jusqu'à la foule du carnaval, jusqu'à la folie des serpentins, tout s'accorde, se classe, s'établit, s'harmonise, selon une loi de lumière dont Pissarro connaissait les accents

visibles et les secrets cachés, tout se fond dans la lumière grise de Paris, délicieuse lumière qui parle au cœur et à l'esprit de tous ceux qui ont vu s'exhaler leurs rêves et passer les fantômes de leur vie dans cette atmosphère chagrine où surgissent des lueurs pareilles à des souvenirs.

Camille Pissarro a été le savant de cette science, le poète de cette poésie. Qu'il reçoive encore cette fois ce pieux hommage offert à l'examen et à la méditation de l'avenir.

XXIX

Lettres de Pissarro a Claude Monet

On connaîtra l'homme que fut Pissarro, en lisant ces lettres et ces extraits de lettres à Monet, on l'y verra sous le poids de la vie, cherchant pour les siens, inquiet, toujours prêt aussi à rendre service à ses amis, adorant son art et doutant de son talent, acharné à la besogne, et cela jusqu'à la fin, jusqu'à sa mort en 1904. Alors, la gloire est venue pour lui, et l'on aime à croire qu'il a vu la lumière et senti la chaleur de ses premiers rayons.

La première des lettres qui suivent est datée de 1883, la dernière de 1900.

Pontoise, lundi.

Mon cher Monet,

Je n'ai pu vous écrire immédiatement à la réception de votre bonne et triste lettre, étant occupé avec des visites de parents.

Si je puis vous être utile, je me mets à votre disposition; je suis bien mal loti et la besace plate, mais à l'occasion, une bonne nouvelle se présentant je serai heureux de vous en faire part; rien pour l'instant, quelques petites ventes de loin en loin faites par de petits amateurs timides, et bien heureux d'avoir eu Caillebotte pour m'aider à passer ce cap de l'été, sans lui mes ventes ne m'auraient certes pas sauvé du naufrage.

Voyez donc M. La Place, patron de la brasserie La Grande Pinte, place des Martyrs, il vous donnera à faire une palette ornée, j'en ai fait une ainsi que Manet et autres, il m'a payé cinquante francs avec difficultés, j'ai tenu bon, je savais qu'il en avait

besoin dans sa collection, faites de même et mieux si c'est possible. Si vous voyez Sisley, faites lui en part et dites lui la situation, ce serait bête de se laisser berner pour si peu.

Recevez, mon cher ami, mes salutations amicales.

C. PISSARRO.

Osny, par Pontoise (S.-et-O.), 12 juin 1883.

Mon cher ami,

Je vous prie de m'excuser de n'avoir pas répondu aussitôt à votre lettre, j'ai été obligé de m'absenter à la recherche d'une maison toujours introuvable; j'avais hâte cependant de vous écrire, pour vous exprimer combien, moi aussi, je me sentais envahi par la crainte de l'avenir et un grand découragement. — Quant à vous donner des nouvelles de la situation de nos affaires avec Durand, je crois que personne ne pourrait en donner de certaines, je ne puis que faire des conjectures, du reste la difficulté que nous avons à avoir de l'argent suffit pour nous indiquer que la position est très difficile, nous en souffrons tous, soyez-en persuadé. — Je n'ai rien pu apprendre de certain. — Je sais que la vente ne marche pas du tout, ni à Londres ni à Paris, mon exposition n'a rien fait comme entrées, il y a eu une ou deux offres d'achats, mais Durand demandait trop cher et tenait bon ses prix (chose étrange), quant à l'exposition Sisley c'est encore plus mauvais, rien, rien. — Une expédition a été faite de quelques-uns de nos tableaux pour l'exposition de Boston, d'après des avis d'Américains, j'ai su que c'était une exposition médiocre qui n'avait aucune influence, j'en ai parlé à Durand, il m'a répondu que c'était un essai, qu'il profitait de l'occasion pour nous montrer, surtout étant exempté de tout droit de douane. — Au moment où je quittais Paris, il y a une huitaine, il était aussi question d'une exposition en Hollande, vous devez penser que Durand se remue beaucoup, se hâte de nous mettre en avant, coûte que coûte, peut-être un peu trop en marchand! Ce que nous faisons n'étant pas compris par le public en général devrait être montré, sinon avec pompe, du moins avec un certain goût

particulier, un certain mystère qui donnerait de l'attrait à la chose, n'êtes-vous pas de cet avis? Ainsi à Londres, Durand s'est tout simplement entendu avec un entrepreneur, lequel a entassé nos toiles dans une salle comme l'Hôtel des Ventes. Nous nous trouvons avec J. Lewis-Brown, et d'autres peintres qui sans médire, ne s'assimilent pas avec nous. Tout ceci me prouve que cela ne va pas comme sur des roulettes. Les expositions étant fort coûteuses à organiser, ne pouvant se dispenser de nous montrer, on fait comme on peut; c'est mieux que rien! Durand pourra-t-il aller longtemps ainsi, c'est difficile à dire, je vous le répète, je ne sais absolument rien, que ce que je puis observer comme vous depuis le krach. J'entends bien les autres marchands, brocanteurs et amateurs-spéculateurs, qui disent : — Il en a pour huit jours... mais voilà plusieurs mois que cela dure, espérons que ce ne sera qu'un mauvais passage... J'espère aller à Paris vers les premiers jours de juillet, je vous écrirai un mot et serais très heureux et très aise de causer avec vous de nos affaires. Je vous serre la main.

C. Pissarro.

13 mai 1884.

Enfin j'ai pu toucher quelques sous, si peu, de quoi vivre trois ou quatre jours à Eragny, je suis à la dernière limite, je me verrai forcé de vendre coûte que coûte, car je reçois lettres sur lettres de ma femme m'exposant toute sa détresse : vendre! c'est facile à dire, à qui?... J'en perds la tête!

Eragny, par Gisors (Eure).

Mon cher Monet,

Votre télégramme m'est arrivé ici, bien en retard, naturellement; du reste je ne comptais pas aller à Paris, Lucien étant forcé d'y aller pour ses publications de gravures, j'étais forcé de rester. — Ne vous étonnez pas si je ne puis plus assister à nos dîners et déjeuners, les temps sont tellement durs que je suis forcé de regarder à la dépense. — Durand est parti en me donnant si peu de chose, que je suis dans la nécessité de vendre mes

toiles par ci par là, c'est à peine si j'arrive à joindre les deux bouts. J'espère, cependant, que lorsque je sortirai de l'embarras actuel, nous pourrons nous retrouver ensemble comme par le passé. — Excusez-moi donc, mon cher ami, et ne m'en veuillez pas.

Votre vieil ami.

C. Pissarro.

Zola m'a envoyé l'Œuvre, *je suis en train de le lire.*

Je reçois à l'instant votre lettre, je n'osais vous écrire craignant que vous ne fussiez encore à Paris. — Je me suis mis au travail aussi, je vous donne de bonnes raisons pour mes absences à nos dîners, ce ne sera, je l'espère, que momentané. Je suis à la moitié du livre de Zola! non! ça n'y est pas, c'est un livre romantique, je ne connais point le dénouement, c'est égal, c'est pas cela! — Le Claude est peu étudié, le Sandoz est mieux, on voit qu'il l'a compris. — Quant à nous faire du tort, je ne le crois pas, c'est un roman peu réussi pour l'auteur de l'Assommoir *et de* Germinal, *voilà tout.*

Je suis embêté en ce moment de mes études, je travaille plus que jamais, au revoir.

C. P.

Paris, 7 décembre 1885.

Mon cher Monet,

On parle beaucoup d'exposition depuis quelque temps, de tous côtés il en est question.

Je suis allé faire une visite à Mlle Cassatt, il y avait longtemps que je lui avais promis d'aller la voir, sans parvenir à trouver le temps. Cloué ici sans le sou pour aller à Eragny, j'ai pu aller de côté et d'autre.

Les premières paroles échangées ont été pour parler de l'exposition. Ne pourrions-nous nous entendre à cet effet?

Nous, Degas, Caillebotte, Guillaumin, Mme Berthe Morizot, Mlle Cassatt et deux ou trois autres formerions un excellent élément d'exposition, le difficile serait de s'entendre, je crois, qu'en



LA DÉBACLE

(VÉTHEUIL)

(1881)

toiles par ci par là, c'est à peine si j'arrive à joindre les deux bouts. J'espère, cependant, que lorsque je me retirerai de l'embarras actuel, nous pourrons nous retrouver ensemble comme par le passé. — Excusez-moi donc, mon cher ami, et ne m'en veuillez pas.

Votre vieil ami.

C. Pissarro.

Zola m'a envoyé l'Œuvre, je suis en train de le lire.

Je reçois à l'instant votre lettre, je n'osais vous écrire craignant que vous ne fussiez encore à Paris. — Je me suis mis au travail aussi, je vous donne de bonnes raisons pour mes absences à nos dîners, ce ne sera, je l'espère, que momentané. Je suis à la moitié du livre de Zola! non! ça n'y est pas, c'est un livre romantique, je ne connais point le dénouement, mais c'est égal, c'est pas cela! — Le Claude est peu étudié, le Sandoz est mieux, on voit qu'il l'a compris. — Quant à nous faire du tort, je ne le crois pas, c'est un roman peu réussi pour l'auteur de l'Assommoir et de Germinal, voilà tout.

Je suis embêté en ce moment de mes études, je travaille plus que jamais, au revoir.

C. P.

Paris, 7 décembre 1885.

Mon cher Monet,

On parle beaucoup d'exposition depuis quelque temps, de tous côtés il en est question.

Je suis allé faire une visite à Mlle Cassatt, il y avait longtemps que je lui avais promis d'aller la voir, sans parvenir à trouver le temps. Cloué ici sans le sou pour aller à Éragny, j'ai pu aller de côté et d'autre.

Les premières paroles échangées ont été pour parler de l'exposition. Ne pourrions-nous nous entendre à cet effet?

Nous, Degas, Caillebotte, Guillaumin, Mme Berthe Morizot, Mlle Cassatt et deux ou trois autres, formerions un excellent élément d'exposition, le difficile serait de s'entendre, je crois, qu'en



Ne connaissant personne à Paris qui s'occupe de la vente, je vous serais bien reconnaissant si vous pouviez me donner quelque indication.

Pensez-vous que M. Montaignac, l'ancien commis de Georges Petit, voudrait se charger de ce soin, n'étant pas du tout au courant, ne le connaissant pas, voudriez-vous me dire votre avis et me donner son adresse?

Votre vieux camarade. C. Pissarro.

Eragny, par Gisors (Eure), 9 mars 1892.

Je n'ai pu assister à l'ouverture de votre petite exposition, mais j'ai pu voir les toiles Peupliers en leurs cadres, je suis certain que cette fois encore vous avez dû avoir un grand succès; je regrettais fort de partir, car Durand m'avait annoncé que vous aviez encore d'autres tableaux à exposer..... quelle belle chose, les trois arrangements des peupliers, le soir, que c'est peintre, et si ornemental! Quand nous reverrons-nous? Je compte aller à l'ouverture des Indépendants le 18, et Lucien y expose.

Votre vieux camarade.

C. Pissarro.

Paris, 204, rue de Rivoli, 7 janvier 1900.

Mon cher ami,

Je suis heureux de vous annoncer que Georges est hors de danger, nous avons été fort inquiets pendant quinze jours, naturellement par le fait de cette inquiétude j'ai dû négliger tout ce qui intéresse notre vie quotidienne. Il faut, mon cher Monet, une certaine dose de philosophie pour supporter les ennuis et les malheurs qui nous assaillent sans cesse, heureusement nous avons le travail qui nous fait diversion.

Je suis tout à fait de votre opinion de s'abstenir de toute exposition officielle, je n'en ai pas entendu parler, il est vrai que depuis au moins un mois mes préoccupations ne m'ont pas facilité ces renseignements, étant grippé dernièrement. Durand est venu me voir pendant cinq minutes et ne m'a pas dit un mot

concernant l'exposition. Cependant en novembre Durand m'a exprimé l'intention de faire une exposition, mais il ne semblait pas avoir décidé l'époque, ce n'était qu'une vague intention, je vois par votre lettre qu'il étudie la question ; aussitôt que je pourrai sortir je tâcherai d'avoir quelques renseignements, j'espère qu'il trouvera une solution qui nous satisfera tous; je ne crois pas qu'il pourra décider Degas à en faire partie, c'est de ce côté probablement que viendra la difficulté. Je ne pense pas que Durand nous jouerait le tour de nous envoyer à l'Officielle, vous, vous pourrez l'en empêcher, mais moi et Renoir nous serons obligés de protester ferme. Je ne sais donc, pour le moment, pas grand' chose à vous apprendre. Aussitôt que j'aurai quelque chose à vous dire, je m'empresserai de vous écrire.

A propos de la « Maison des Artistes », *j'ai été comme vous un peu méfiant, mais ayant reçu de Frantz Jourdain une lettre d'encouragement, j'ai cru devoir me mettre sur la liste : j'espère que ces jeunes gens sauront fonder une œuvre utile, je vous envoie ci-incluse la lettre de Frantz Jourdain.*

Les amis qui vous ont appris que j'avais fait de belles toiles des Tuileries sont bien indulgents, je n'en suis pas bien satisfait; j'ai peu travaillé, je lutte contre la vieillesse et vraiment je ne fais jamais ce que je pense devoir faire, c'est si loin la coupe des lèvres.

Saviez-vous qu'il s'en fallait de peu que je me trouvasse nez à nez avec vous à l'hôtel Savoy, ma passivité de créole et je crois la crainte du brouillard d'automne et du froid de l'hiver, m'en ont empêché. C'est curieux, malgré les inconvénients, Londres m'a souvent attiré et cependant je n'ai jamais pu faire aimer mes tableaux de Londres!

Bien des amitiés de nous tous à vous et à votre famille.

Votre vieux et sincère ami.

C. Pissarro.

XXX

Souvenirs de Renoir

Le grand peintre de Montmartre est mort à Cagnes, village du littoral méditerranéen. Il avait trouvé dans le pays d'azur et de soleil la prolongation de sa vie et de son œuvre. Il y pouvait à la fois respirer et peindre, y contempler les verdures, les fleurs, le ciel et l'eau. Tout ce qui est beauté et sourire de la nature, Renoir le possédait, du seuil de sa maison, au tournant des allées de son jardin. Malgré son état de santé d'année en année plus aggravé, il pouvait vivre au dehors, tenir son pinceau de la main déformée par la maladie, transcrire encore sur la toile les visions colorées que ses yeux admiraient, et qui se coloraient encore en passant par son cerveau, merveilleux réceptacle de formes vivantes et d'harmonies lumineuses.

Dans ce paradis intime éclairé de rayons, scintillant de lueurs, il consacrait son art à toutes les déesses qui furent le culte de son existence : la terre féconde enrichie des frondaisons de l'été, des richesses dernières de l'automne, du renouveau du printemps; les fleurs de toutes les saisons qui balancent sur leurs tiges leurs singuliers visages, leurs regards curieux, leurs parfums magiques, leurs grâces mystérieuses; les eaux courantes des rivières qui emportent les paysages à la dérive de leur course; enfin, la femme qui règne sur ce domaine de peinture comme un produit, elle aussi, du sol nourricier, du jardin fleuri, de l'eau brillante de soleil.

Jusqu'à la fin, Renoir a fait jaillir de la nature, comme une création toujours nouvelle, la forme féminine choisie par son instinct et parachevée par son goût, une femme faite, aux épaules rondes et grasses, aux seins menus, un peu courte avec de longues cuisses, des pieds et des mains robustes, et un visage encore et toujours enfantin. Je ne suis pas surpris qu'il ait fini par en faire une Vénus, avec cette extraordinaire statue qu'il a conçue, dont il a dirigé l'exécution, et



VILLEZ, PRÈS VERNON

(1883)

XXX

Souvenirs de Renoir

Le grand peintre de Montmartre est mort à Cagnes, village du littoral méditerranéen. Il avait trouvé dans le pays d'azur et de soleil la prolongation de sa vie et de son œuvre. Il y pouvait à la fois respirer et peindre, y contempler les verdures, les fleurs, le ciel et l'eau. Tout ce qui est beauté et sourire de la nature, Renoir le possédait, du seuil de sa maison, au tournant des allées de son jardin. Malgré son état de santé d'année en année plus aggravé, il pouvait [illegible] tenir son pinceau de la main déformée par la maladie, [illegible] sur la toile les visions colorées que ses yeux admiraient, et qui se coloraient encore en passant par son [illegible] veilleux réceptacle de [illegible].

Dans ce paradis [illegible] de lueurs, il consacrait son art à toutes les [illegible] qui furent le culte de son existence : la terre féconde enrichie des frondaisons de l'été, des richesses dernières de l'automne, du renouveau du printemps; les fleurs de toutes les saisons qui balancent sur leurs tiges leurs singuliers visages, leurs regards curieux, leurs parfums magiques, leurs grâces mystérieuses; les eaux courantes des rivières qui emportent les paysages à la dérive de leur course; enfin, la femme qui règne sur ce domaine de peinture comme un produit, elle aussi, du sol nourricier, du jardin fleuri, de l'eau brillante de soleil.

Jusqu'à la fin, Renoir a fait jaillir de la nature, comme une création toujours nouvelle, la forme féminine choisie par son instinct et parachevée par son goût, une femme faite, aux épaules rondes et grasses, aux seins menus, un peu courte avec de longues cuisses, des pieds et des mains robustes, et un visage encore et toujours enfantin. Je ne suis pas surpris qu'il ait fini par en faire une Vénus, avec cette extraordinaire statue qu'il a conçue, dont il a dirigé l'exécution, et



qui est bien un Renoir entre les Renoir, un résumé étonnant et hardi de son œuvre de peintre de la femme. Peut-être ce petit modèle familier, s'il pensait à autre chose qu'à vivre et à s'épanouir, éprouverait-il une surprise à se voir ainsi ériger parmi les dieux. Pourquoi pas, après tout? Vénus est multiforme, et celle-ci, produit de paysannerie et de faubourg, pour venir après les déesses marines de la Grèce et les grandes dames des châteaux et des forêts de la Renaissance, n'en a pas moins ses quartiers de noblesse naturiste qu'elle fait valoir par la naïveté admirable et l'air décidé avec lesquels elle présente sa nudité à la lumière du ciel et au suffrage des hommes. Elle est toujours élue, d'ailleurs, et le berger chargé d'offrir la pomme symbolique à la plus belle a préféré encore cette fois la petite Vénus de Renoir à l'altière Junon et à la pensive Minerve.

L'artiste ainsi résumé, paysagiste, peintre de parterres et de bouquets, adorateur de la chair féminine, laisse une œuvre encore plus diverse et étendue. Il a été un portraitiste délicieux, un peu enclin dans la seconde partie de sa vie à ramener tous les visages vers le type de ses traits préférés. Mais là aussi et auparavant, combien de physionomies respirantes, joyeuses, délicieuses de finesse ou splendides d'exaltation, n'a-t-il pas représentées dans leur vérité, depuis les fillettes de Durand-Ruel, la famille Bérard, la songeuse tendre de la collection Chocquet, jusqu'à cette surprenante Mme de Galéa, en laquelle il a bien vu aussi une déesse moderne, soyeuse, satinée, veloutée, bariolée de vêtements et de rubans, et qui pourrait bien rester comme l'enseigne multicolore de son œuvre?

Ce sens du moderne qui est la marque des artistes originaux de tous les temps, Renoir le possédait à un degré rare. Il avait la vision directe de la vie, des réunions de personnages, des colloques sentimentaux, des scènes de plaisir, des élégances de spectacles, et il a été le peintre de la libre vie à travers laquelle il promenait la fantaisie de sa jeunesse et le caprice apparent de son art studieux, recéleur de recherches et de scrupules. C'est le Renoir des fêtes de banlieue; des jeunesses embarquées pour les Cythères de Bougival, de Chatou et de Nogent; des Parisiennes dont la malice de sourire et le rêve de regard font figure de Jocondes du canotage; des repas en plein air où l'atmosphère brillante des beaux jours, où

la couleur des yeux et le dessin des sourires s'évaporent délicieusement parmi la fumée des cigarettes et l'ivresse légère de la conversation; des soirées d'apparat où de beaux personnages mondains apparaissent dans le cadre de velours rouge des loges de théâtre; enfin, pour terminer cette énumération, de ce *Bal du Moulin de la Galette,* offert par Caillebotte au musée du Luxembourg, en attendant le Louvre, chef-d'œuvre d'animation naïve, tout à la joie de l'instant, représentation de la fleur de la vie, tournoiement des fillettes sans souci, sans prudence ni prévoyance, joues roses éclairées par des yeux bleus et par des yeux noirs, bouches entr'ouvertes pour respirer le bonheur et fredonner le chant de l'amour : c'est une après-midi de Montmartre, fixée pour toujours, vérité immédiate changée instantanément en synthèse, démonstration de ce que l'on a nommé l'impressionnisme, en réalité l'art de toujours qui n'a besoin ni de théorie ni de dénomination.

Le groupe de peintres auquel a appartenu Renoir a dû, néanmoins, se grouper autour d'un drapeau de bataille, à l'époque où l'effort de tous ces artistes était contesté, où la difficulté de vivre s'aggravait pour eux de l'exclusion des Salons et des quolibets de la presse. Ce fut leur temps héroïque, l'époque où ils vendaient leurs toiles merveilleuses pour un morceau de pain, on peut le dire, ou pour un billet de cinquante francs qui leur permettait d'acheter des tubes de couleur pour peindre encore. Renoir et Monet ont vécu ensemble pendant une saison, d'un champ de pommes de terre qu'ils avaient cultivé et ensemencé eux-mêmes. C'était le bon temps, naturellement, le temps où l'on a l'avenir devant soi.

J'ai connu un Renoir plus calme qu'aux dîners impressionnistes, Renoir chez lui, à Montmartre, aux déjeuners où assistait Stéphane Mallarmé, qui était un grand pacificateur et marquait de sérénité tous les sujets qui se débattaient autour de lui.

Et puis, il est parti pour Cagnes, n'est plus revenu que de loin en loin à Paris, où je l'ai revu, peignant encore, acharné devant le modèle. Et puis il est mort, et j'ai reçu de Monet, ce jour-là, une lettre où il me disait sa peine de la disparition de son compagnon de luttes, qu'il aimait tendrement. C'est l'adieu à Renoir que je contresigne avec émotion.

XXXI

Lettres de Renoir a Claude Monet

Quelques lettres, parmi tant d'autres, nerveuses, écrites à bâtons rompus, donneront une lumière vraie à cette physionomie de Renoir et en même temps à celle de Monet, si digne de cette amitié franche et vive.

D'abord, celle-ci, impressions d'un peintre sur les paysages maritimes de l'Ille-et-Vilaine, Saint-Briac et Dinard :

Mon cher ami,

J'ai eu à peine le temps de causer avec Durand, il est arrivé du monde et Mirbeau avec lequel nous avons bavardé de l'exposition. J'ai su cependant qu'il m'avait vendu différentes choses, entre autres le portrait de M. Clapisson, une femme nue accroupie, et des fleurs, je crois. Je suis parti brusquement sans avoir eu le temps de voir personne et me voilà dans un coin gentil. Tout y est petit, petites baies en masses avec jolies plages de sable, petits rochers insignifiants, mais la mer est superbe, il me semble que je regarde un plan en relief, au musée de la marine; bref, c'est joli, mais rien de grandiose, cependant je crois que ce n'est pas perdre son temps de venir voir. J'ai une maison pour deux mois, avec cinq ou six chambres pour nous deux, si ça te tente, et si tu veux venir, ne te gêne pas, rien de plus facile. J'ai vu encore peu de choses, j'ai vu des bateaux à ma porte et je me promets des promenades charmantes dans ces mille petites baies, c'est très curieux. Je t'en écrirai plus long quand j'aurai vu, mais mon impression, c'est gentil. Dinard très joli, de jolis bateaux de pêche sur des fonds de verdure. En venant en chemin de fer, ai regardé la campagne aux environs de Laval, belles futaies et lacs. Je m'y arrêterai au retour.

Je t'ai dit, je crois, je suis là pour deux mois, ne te gêne pas si tu veux voir, ça vaut la peine.

Ami. RENOIR.

Maison Perrette, La Chapelle-St-Brice (Ille-et-Vilaine).

La mer ressemble plus à la Méditerranée qu'à la Manche. Elle est propre et très bleue au beau temps.

Mardi.

Mon cher ami,

Tu as dû avoir une grande désillusion avec les palmiers, mais je crois qu'avec le calme et le temps tu trouveras beaucoup de rattrapage. Je suppose que cette fois tu resteras assez de temps pour travailler tranquillement. Dans ces conditions, sans être talonné par un retour forcé, on a un avantage énorme. As-tu été voir Hyères et les environs, ou as-tu remis ces excursions au retour? En tout cas tu es plus heureux que nous, car les temps brumeux ont l'air de se fixer pour longtemps. Nous avons eu à Paris une tempête terrible, et je ne sais pas comment je suis rentré sans plusieurs cheminées sur la tête. C'est une des plus réussies que j'aie jamais vue.

L'exposition de Manet a bien marché, il y a toujours assez de monde pour que ça ne fasse pas le vide si horrible des deux personnes qui se promènent dans une grande salle. Ils ont fait de six à sept cents francs en moyenne par jour. En somme tout le monde est content. Le discours de Pailleron que tu as dû lire a aiguisé l'appétit des curieux, et ça a donné à Wolf l'occasion de se poser en défenseur des faibles et des révolutionnaires. Mais tu as dû lire tout ça. Nous attendons la vente. Je te dirai si ça a bien marché. Si tu changes, n'oublie pas de me donner tes adresses. Moi je suis cloué à Paris où je m'ennuie fort et je cours après le modèle introuvable, mais je suis peintre de figures! Hélas! c'est bien agréable quelquefois, mais pas quand on ne trouve que des figures pas à son goût. Sur ce, amuse-toi bien, c'est-à-dire fais de belles choses et écris-moi de temps en temps.

A toi.

RENOIR.



LA PLAGE DE VILLERS

(1883)

Je t'ai dit, je crois, je suis là [illegible] mois, ne te gêne pas si tu veux voir, ça vaut la peine.

Ami.

[illegible]

Maison Perretie[illegible] (Ille-et-Vilaine).

La mer ressemble plus à la [illegible] Manche. Elle est propre et très bleue au beau temps.

Mardi

Mon cher ami,

Tu as dû avoir une grande désillusion avec les palmiers, mais je crois qu'avec le calme et le temps tu trouveras beaucoup de rattrapage. Je suppose que cette fois tu resteras assez de temps pour travailler tranquillement. Dans ces conditions, sans être [illegible] par un retour forcé, [illegible] énorme. As-tu été [illegible] et les [illegible] au [illegible] plus [illegible] que nous, car les temps [illegible]

L'exposition de Manet a bien marché, il y a toujours assez de monde pour que ça ne fasse pas le vide si horrible des deux personnes qui se promènent dans une grande salle. Ils ont fait de six à sept cents francs en moyenne par jour. En somme tout le monde est content. Le discours de Pailleron que tu as dû lire a aiguisé l'appétit des curieux, et ça a donné à Wolf l'occasion de se poser en défenseur des faibles et des révolutionnaires. Mais tu as dû lire tout ça. Nous attendons la vente. [illegible] ça a bien marché. Si tu changes, [illegible] les adresses. Moi je suis cloué [illegible] et je cours après le modèle introuvable, [illegible] de figures! Hélas! c'est bien agréable [illegible] quand on ne trouve que des figures [illegible]. Sur ce, amuse-toi bien, c'est-à-dire fais de belles [illegible] de temps en temps.

A toi.

RENOIR.



P. S. — Dernières nouvelles, Durand-Ruel a cédé à un couturier pour dames le 9 du boulevard de la Madeleine. R.

Tu dois crever de chaleur, ici beau temps aujourd'hui et chaleur jeudi.

Deux lettres à trois jours d'intervalle à propos de la décoration que Renoir accepta en 1900 :

Mon cher ami,

Je me suis laissé décorer, crois bien que je ne t'en fais pas part pour me dire si j'ai tort ou raison. Mais bien pour que ce bout de ruban ne se mette pas en travers de notre vieille amitié. Dis-moi donc des sottises, les mots les plus désagréables, cela me sera égal, mais pas de blague, que j'aie fait une sottise ou non, je tiens à ton amitié. Tant qu'aux autres je m'en fiche.

A toi.

RENOIR.

Louveciennes, 20 août 1900.

Monet reçut mélancoliquement la nouvelle... Mais voici la seconde lettre :

Jeudi 23 août 1900.

Cher ami,

Je m'aperçois aujourd'hui et même avant que je t'ai écrit une lettre stupide. J'étais souffrant, nerveux, tiraillé, on ne devrait jamais écrire dans ces moments-là. Je me demande un peu ce que cela peut te faire que je sois décoré ou non. Tu as, toi, une ligne de conduite admirable, moi je n'ai jamais pu arriver à savoir la veille ce que je ferais le lendemain. Tu dois bien me connaître mieux que moi, puisque je te connais mieux que toi très probablement... N'en parlons plus, et vive l'amour.

A toi.

RENOIR.

Une dernière lettre, datée de Cagnes, où Renoir donne son avis sur les monuments de peintre en général, et sur celui de Cézanne en particulier :

Cagnes, 6 décembre 09.

Cher Ami,

Je crois que ce monument Cézanne est dans de bien mauvaises mains. Maurice Denis m'a écrit pour une vente, je lui ai répondu immédiatement que pour moi je n'en voulais à aucun prix. Ce n'est pas d'ici que je pourrais m'occuper d'une vente, ce qui est toujours très grave.

Ce monument avait commencé par un buste, maintenant c'est une femme nue. Je n'y comprends rien — qu'ils se débrouillent.

Au commencement de cette affaire j'avais proposé ceci : un buste de Cézanne dans une salle du musée (le musée d'Aix est très joli) et un tableau surtout. C'était honorable et ne dérangeait personne, on n'a pas voulu de ma proposition.

Je trouve qu'un peintre doit être représenté par sa peinture. Je ne vois pas bien une grande femme nue et pas de tableau.

RENOIR.

XXXII

Souvenirs de Caillebotte

Il m'a été donné, au lendemain de la mort de Gustave Caillebotte, de faire avec Monet, le rapide voyage d'Argenteuil, d'entrer dans cette maison où tout disait encore la présence vivante de la veille, à croire que le maître du logis allait rentrer, parcourir les pièces, s'asseoir, causer, reprendre ce livre à la page de la lecture commencée, travailler à cette toile encore fraîche sur le chevalet.

Ce n'est que l'illusion tenace et mensongère de la vie continuée. La mort silencieuse et invisible a fait son œuvre, a arrêté subitement les pas, la voix, le geste, clos l'existence de l'homme. Tout est aujourd'hui semblable à ce qui était hier, hormis que l'habitant n'est plus là. Il est entré, il est sorti, et rien n'est changé du décor de son existence. La maison a la même gaieté, entre les champs et la Seine, en face d'Argenteuil. Les bateaux se balancent sur l'eau soyeuse. Tout est doré par le soleil du nouveau printemps. Dans le jardin, au long des plates-bandes, dans les clairières du bois minuscule, dans les interstices des pierres qui forment un piédestal rocheux à la serre, partout, la verdure déplie ses bourgeons, les fleurettes brillent comme des yeux enfantins, des pousses vivaces trouent la terre. Tout ce petit monde végétal étiqueté, choyé, adoré par Caillebotte, est exact au rendez-vous qui lui avait été donné. « Vous verrez mon jardin au printemps », disait-il à ses amis, au dernier dîner des Impressionnistes. Le printemps est venu, le jardin se pare pour l'éternelle fête. Un chien triste parcourt les allées.

C'est la monotone et banale histoire de l'homme. « Quand la maison est bâtie, la Mort entre », dit le proverbe arabe. L'homme qui regarde cela et constate la loi du sort, peut prendre la mesure

exacte de ses préoccupations, de ses ambitions, de sa frénésie de succès, de sa course à la fortune ou à la gloire. Voilà le but : tous le connaissent et sont sûrs de le toucher. Si cette certitude, au moins, pouvait nous apprendre à tous à bien vivre.

Caillebotte a bien vécu.

Il a aimé l'eau qui passe et qui bruit, les voiles blanches qui s'envolent aux tournants des rivières, qui palpitent sur la mer.

Il a aimé les fleurs qui colorent et parfument l'atmosphère, il a été le sage amateur de jardins. Relisez le discours de Lamartine aux jardiniers, le poète parcourant les théogonies, les religions, la fable, l'histoire, cherchant quelle idée l'homme a pu se faire du bonheur et trouvant « que l'imagination humaine n'a pu rêver, dans tous les paradis qu'elle s'est créée, quelque chose de mieux qu'un jardin terrestre ou céleste, des eaux, des ombrages, des fleurs, des fruits, des gazons, des arbres, un ciel propice, des astres sereins, une terre fertile, une intelligence secrète, une amitié réciproque, pour ainsi parler, entre l'homme et le sol... » Caillebotte avait en lui cette sympathie pour la vie universelle, et c'est un des traits du groupe d'artistes auquel il appartenait.

Enfin, il a aimé l'art, qui concentre les sensations de l'homme, qui crée une durée pour notre vie fugitive, qui perpétue notre joie de vision, l'enivrement de notre esprit.

D'abord, par son apport personnel, — des paysages, des observations de mouvements humains, tels que le travail des *Raboteurs de parquets,* la flânerie, finement, joliment mise en œuvre, des *Peintres en bâtiment,* Caillebotte avait marqué sa place de chroniqueur pictural de l'existence moderne. Parmi ces hommes ardents, animés de foi artiste, qui avaient constitué un groupement indépendant, il s'inscrivit, manifesta ses sympathies, se mit au travail avec une patience que rien ne lassait. On se souvient de ses débuts, de ces *Raboteurs de parquets,* qui excitèrent les railleries par leur perspective osée et exacte, mais où il fallut bien reconnaître les qualités d'un observateur dans le modelé des torses et la vérité des mouvements. Depuis, Caillebotte s'était appliqué à l'étude des mêmes perspectives dans des intérieurs de chambres, et il avait obtenu de curieux et parfois bizarres effets de raccourcis



FALAISE D'ÉTRETAT

(MER AGITÉE)

(vers 1884)

exacte de ses préoccupations, de ses ambitions, de sa frénésie de succès, de sa course à la fortune ou à la gloire. Voilà le but : tous le connaissent et sont sûrs de le toucher. Si cette certitude, au moins, pouvait nous apprendre à tous à bien vivre.

Caillebotte a bien vécu.

Il a aimé l'eau qui passe et qui bruit, les voiles blanches qui s'envolent aux tournants des rivières, qui palpitent sur la mer.

Il a aimé les fleurs qui colorent et parfument l'atmosphère, il a été le sage amateur de jardins. Relisez le discours de Lamartine aux jardiniers, le poète parcourant les théogonies, les religions, la bible, l'histoire, cherchant quelle idée l'homme a pu se faire du bonheur et trouvant « que l'imagination humaine n'a pu rêver, dans tous les paradis qu'elle s'est créée, quelque chose de mieux qu'un jardin [illegible] des eaux, des ombrages, des fleurs, des fruits, des gazons, un ciel propice, des astres [illegible], une terre fertile, une intelligence [illegible], une amitié réciproque, pour ainsi parler, entre l'homme et le sol. » Caillebotte avait en lui cette sympathie pour la vie universelle, et c'est un des traits du groupe d'artistes auquel il appartenait.

Enfin, il a aimé l'art, qui [illegible] les [illegible] de l'homme, qui crée une durée pour notre vie fugitive, qui perpétue notre joie de vision, l'enivrement de notre esprit.

D'abord, par son apport personnel, — des paysages, des observations de mouvements humains, tels que le travail des *Raboteurs de parquets*, la flânerie, finement, joliment mise en œuvre, des *Peintres en bâtiment*, Caillebotte avait marqué sa place de chroniqueur pictural de l'existence moderne. Parmi ces hommes ardents, animés de foi artiste, qui avaient constitué un groupement indépendant, il s'inscrivit, manifesta ses sympathies, se mit au travail avec une patience que rien ne lassait. On se souvient de ses débuts, de ces *Raboteurs de parquets* qui excitèrent les railleries par leur perspective osée et [illegible], mais où il fallut bien reconnaître les qualités d'un observateur dans le modelé des torses et la vérité des mouvements. Depuis, Caillebotte s'était appliqué à l'étude des mêmes perspectives dans des intérieurs de chambres, et il avait obtenu de curieux et parfois bizarres effets de raccourcis



et de proportions. Seulement, où l'on croyait à une tactique et à un désir d'étonner, il y avait ingénuité et désir de vrai.

Pour moi, le sens dans lequel le peintre a le mieux marqué son effort, c'est dans la série de paysages des rues de Paris, parfois vus d'un balcon : des avenues larges, des voies droites, de hautes maisons alignées, des maisons qui forment caps aux carrefours et qui ont vraiment, dans l'atmosphère de la ville, la beauté massive de hautes falaises. Là, il y eut non seulement recherche, mais trouvaille et originalité, et le commencement de quelque chose qui pourrait bien être continué.

Ce ne fut pas la seule manière, pour Caillebotte, de participer à ces belles luttes. Il vint aider, de tout le secours de son activité et de sa bonne humeur, ceux qui étaient alors fort maltraités, comme l'on sait. Il fut, pour ces contestés, celui qui réunit, qui réconforte, qui aide. Louer des salles, organiser les expositions, les ventes, donner sans cesse de sa personne et de sa bourse, ce fut le rôle qu'il prit et que nul de ses amis n'a oublié. Le témoignage que tous lui rendirent, c'est qu'il fut un compagnon vraiment rare, d'une abnégation absolue, pensant aux autres avant de penser à lui, — s'il pensait à lui. Sans cesse, il fut tel qu'il était aux dîners mensuels impressionnistes : la cordialité même, avec une verve rustique, et des emballements d'honnête homme.

Et il est arrivé que sa mort est venue affirmer pour tous la tendresse de son affection, la véracité de son témoignage, par ce testament qui a rendu sa collection publique, qui donne à tous les toiles réunies par le généreux artiste.

Ces dispositions testamentaires de Caillebotte étaient nettes, sans phrases, comme il fut lui-même. Libellées en 1876, à l'époque de bataille ardente, aux jours difficiles, elles prévoyaient un mauvais accueil et spécifiaient bien que ces toiles n'étaient pas pour être roulées, mises dans les greniers des musées nationaux ou dispersées en province : si le don n'était pas reçu comme il devait l'être, il n'y avait qu'à attendre des jours meilleurs. Ces dispositions sont restées les mêmes, affirmées dans un codicille. Mais le temps de 1876 était passé, l'art injurié a été mis en honneur, le legs de Caillebotte a donné au Luxembourg ce qui lui manquait, il a inscrit aux

murailles mal pourvues du musée un sérieux commencement d'histoire, et fait succéder logiquement la période nouvelle à la période de 1830 à 1860.

Il paraît que cette idée si simple et si légitime était une idée violente et offensante, car elle raviva des ignorances et déchaîna des colères. Le legs ne fut pas refusé, parce que le conservateur du musée du Luxembourg et quelques membres du comité consultatif des musées nationaux savaient, par bonheur, que nul ne pourra supprimer de l'histoire de l'art de notre temps les noms d'Édouard Manet, Degas, Claude Monet, Pissarro, Renoir, Cézanne, Sisley, Berthe Morisot... L'œuvre fut mal exposée, dans une salle étroite ayant l'aspect d'un couloir. Toutefois, les œuvres, fortes et complètes, ou les esquisses légères, d'une charmante fluidité, étaient de celles qui résistent.

Elles résistèrent même aux protestations des membres de l'Institut, aux déclamations des sénateurs. Un manifeste fut adressé par des membres de l'Institut au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et nous en avons eu l'écho dans un discours d'un inamovible du Sénat, M. Hervé de Saisy :

« *Il a été admis dans ce musée,* a-t-il dit, *par je ne sais quelle condescendance, une collection due à un peintre médiocre nommé Caillebotte, aujourd'hui décédé, qui en a fait une donation conditionnelle que l'administration des Beaux-Arts a dernièrement acceptée. Il en est résulté que ce sanctuaire, destiné aux véritables artistes, a subi tout à coup une invasion d'œuvres d'un caractère extrêmement équivoque et qui est aux antipodes de ce qu'on doit attendre de la perfection dans l'art et des chefs-d'œuvre qui en sont la glorieuse manifestation.* »

Après ce préambule, il était parlé de la protestation émanée « *d'hommes de la plus haute compétence* », de « *grands artistes dont les toiles ou les statues peuplent ce précieux et intéressant musée jusqu'ici vierge de toute compromission* », etc., etc.

Je répondis, pour ma part, à l'honorable sénateur, en mettant

en regard, à l'occasion du Salon de 1897, les œuvres d'Institut et les œuvres de la collection Caillebotte. Aujourd'hui il suffit d'indiquer que cette collection donnait généreusement à nos musées des œuvres de premier ordre de Manet, Degas, Claude Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Cézanne.

Quatre Manet : le *Balcon;* le *Portrait de femme à l'éventail noir;* le *Jeu de Croquet;* une *Esquisse de chevaux de courses.*

Seize Monet : *Après le déjeuner,* table desservie dans un jardin, un enfant et deux femmes; trois *Vues de gares;* un *Intérieur* bleui par la lumière du dehors; trois *Vues de Vétheuil;* une *Vue d'Argenteuil;* des *Pommiers;* le *Mont Riboudet à Rouen;* des *Chrysanthèmes rouges;* deux *Esquisses d'arbres;* une *Vue des Tuileries;* la *Mer sauvage à Belle-Ile-en-mer.*

Huit Renoir : le *Moulin de la Galette;* un *Torse de femme nue;* la *Balançoire;* une *Femme lisant;* quatre paysages, *(Champrosay, Montmartre, Chatou, la Place Saint-Georges).*

Treize Pissarro : paysages datés de 1871 à 1879.

Huit Degas, pastels : *Femme sortant du bain; Femme à sa toilette; Femmes au café; Figurants en costumes du XVIe siècle; Violoniste et Petite danseuse;* un *Buste de danseuse;* une *Danseuse assise;* une *Danseuse* qui bondit sur la scène.

Huit Sisley : Paysages de 1877 à 1885 : *Saint-Mammès, la Seine, Régates anglaises.*

Cinq Cézanne : les *Baigneurs;* une *Marine;* deux *Paysages;* un *Vase de fleurs.*

Un Caillebotte : les *Raboteurs de parquets.*

XXXIII

Lettres de Caillebotte a Claude Monet

On trouvera dans cette lettre de Caillebotte, datée de 1884, des impressions de lectures, un peu dans le genre des discussions littéraires du Café Riche :

Trouville, 18 juillet 84.

Je viens de lire les lettres de Flaubert. Quel livre intéressant et quel prodigieux artiste! Mais c'est égal, je vous avouerai qu'il y a bien des choses que je ne comprendrai jamais, à commencer par cette admiration pour George Sand. Avez-vous jamais lu ou pu lire la Petite Fadette *et tant d'autres niaiseries paysannesques, la* Mare au Diable, *etc. Cela me semble rudement loin de Flaubert. Par exemple c'est bien décourageant aussi. Peut-être trouvera-t-on plus tard que ce qui a manqué à cet homme, c'est, il le dit lui-même, d'être olympien. Tout son art manque de calme, et quand on a lu cela je crois qu'il s'en dégage une seule idée bien nette, il a voulu prouver que tout le monde était bête, que toutes les sciences, toutes les religions etc., etc., n'étaient rien. Et quel vide après cela. C'est absolument décourageant. — Cette lecture m'a tué.*

J'imagine que bien des grands artistes vous rattachent plus à la vie. Regardez donc l'œuvre de Delacroix à côté de celle de Flaubert. Il a eu autant à se plaindre de la bêtise de ses contemporains, mais dans son œuvre il n'en est pas question. Son art est au-dessus de cela, il est olympien. J'imagine que Millet aussi était olympien. Ceci n'exclut pas la fierté, ni le mépris de la bêtise des autres. Je veux dire seulement qu'il ne faut pas tant s'occuper de ce qui n'a pas si grande importance. Tenez, Degas n'est pas olympien. Et cela lui aura terriblement manqué. Il y a

*de bien jolies choses sur le « père Hugo ». Mais comment peut-il mettre sur la même ligne Zola et Daudet. Et cette horreur de Veuillot! Un homme qui, comme Flaubert, n'a été préoccupé que de la phrase, de la façon d'exprimer le plus simplement et le plus clairement ce qu'il avait à dire. Et beaucoup de choses de ce genre. Mais c'est égal, quel grand travailleur et si vraiment désintéressé de tout hors de son art. Sans ces lettres je doute que l'on eût pu comprendre comment l'*Éducation sentimentale *et* Saint Antoine *étaient du même homme. Mais je m'aperçois que je deviens assommant.*

Bonsoir. Tout à vous.

G. CAILLEBOTTE.

Autre lettre sans date concernant sans aucun doute une des premières expositions du groupe :

Mon cher ami,

Je vous envoie quelques journaux. Je supprime ceux où il n'y a que quelques annonces. Nous sommes sauvés. Ce soir à cinq heures la recette dépassait 400 francs. Il y a deux ans, le jour de l'ouverture qui est le plus faible, nous étions au-dessous de 350.

Demain ou après-demain nous aurons un article dans le Figaro.

Pas besoin de vous faire remarquer quelques insanités, ne croyez pas par exemple que Degas ait envoyé ses 27 ou 30 numéros. Ce matin il y avait 8 toiles de lui. Il est bien embêtant, mais il faut avouer qu'il a bien du talent. Il y a des choses étonnantes. J'espère que vous viendrez à Paris d'ici la fermeture et que vous verrez cela.

Je suis chargé par Duranty de vous demander un dessin pour un journal. Il demande un de vos Drapeaux ou vos Pommiers, ou autre chose de Vétheuil si vous préférez. Envoyez le plus tôt possible au bureau de l'Exposition.

Tout à vous.

G. CAILLEBOTTE.

Autre lettre, sur le même sujet :

Le 1er mai 79.

Mon cher Ami,

Je viens de recevoir vos deux toiles — crevées toutes les deux, est-ce par vous? Enfin je les ai données à arranger. Demain elles seront à l'exposition. J'ai presque vendu l'une, la plus grande, à miss Cassatt. Elle me charge de vous demander le prix. Je lui ai dit que je supposais que vous lâcheriez dans les 350 francs. Ces deux toiles sont très bien, surtout celle du temps gris, je crois que vous n'avez rien de mieux à l'avenue de l'Opéra. La recette marche toujours, nous sommes aujourd'hui à 10.500 francs environ. Quant au public, toujours gai. On s'amuse beaucoup chez nous. C'est toujours cela. La presse, je ne vous en parle pas, je suppose que vous recevez exactement tous mes journaux. Vous devez en avoir une trentaine.

A vous.

G. CAILLEBOTTE.

Conclusion et comptes de l'exposition :

Mon cher Ami,

Je suis un peu en retard. Excusez-moi. Il a fallu déménager l'exposition et de plus j'ai été à l'ouverture du Salon.

Notre bénéfice s'élève à 439 fr. 50 par tête. Je vous fais envoyer vos toiles — de plus ci-joint 400 francs. Je ne sais encore à combien monte votre commande, mais ça ne fait rien.

Nous avons fait 15.400 et quelques entrées. En somme c'est un progrès. Je regrette que vous n'ayez pu suivre cela de près. Mais pour les peintres, pour le public, malgré la malveillance de la presse nous avons beaucoup fait. — Manet lui-même commence à voir qu'il a fait fausse route. Du courage donc. Voici aussi vos reconnaissances du clou. L'envoi partira demain. J'ai renvoyé toutes vos toiles sauf celles de M. Schesllinger et de votre cousin Lecadu. Envoyez-moi les adresses de l'un et de l'autre — Tout ce qui vous appartient — savoir deux cadres et une toile — est chez moi. Les tableaux de Renoir sont très beaux.

Le tableau de Manet — tableau de Salon — Les canotiers, *vous les connaissez, c'est très beau.*

Le Salon est de plus en plus assommant.

Je vous attends toujours. Tout à vous.

G. Caillebotte.

L'excellent ami rassure et excite Monet. Il y a en lui un entraîneur, occupé à faire marcher les retardataires, pour abattre l'étape et arriver au but :

Mon cher ami,

Je me suis occupé de vous aujourd'hui puisque je vous envoie l'argent plus tôt que je ne l'avais dit. Tâchez donc de ne pas vous décourager comme cela. Puisque vous ne travaillez pas, venez à Paris, vous avez le temps de ramasser tous les tableaux possibles. Je me charge de M. de Bellio. S'il n'y a pas de cadre aux « Drapeaux », je me charge du cadre. Je vous réponds de tout. Envoyez-moi un catalogue immédiatement *ou plutôt envoyez-le à M. Portier, 54, rue Lepic. Mettez le plus de toiles que vous pourrez. Je parie que vous aurez une exposition superbe. Vous êtes toujours le même. Vous vous découragez d'une manière effrayante. Si vous voyiez comme Pissarro est vert. Venez. — Et votre catalogue? Vous n'avez pas besoin d'avoir vu tous les propriétaires de vos tableaux pour faire votre catalogue. Donnez toujours la liste de ce que vous espérez mettre. Je passerai la semaine à courir pour vous si vous voulez.*

A vous,

G. Caillebotte.

XXXIV

Georges de Bellio

J'ajoute, à ces noms qui précèdent, le nom de Georges de Bellio, qui ne fut pas un producteur d'art, par la production directe, mais qui fut tout de même un producteur, à sa façon, puisqu'il fut l'ami de ces artistes, le conseiller, l'aide des mauvais jours.

Quelques-uns, à Paris, furent émus à la nouvelle de sa mort, survenue à la fin de janvier 1894.

Au grand nombre, ce nom ne dira rien. Mais pourquoi réserver l'hommage à ceux-là seuls qui ont eu la célébrité méritée, ou le bruit de l'actualité, de leur vivant? Pourquoi ne pas rendre cet hommage à l'ignoré? Pourquoi ne pas essayer de révéler un homme, de perpétuer une mémoire. M. de Bellio, roumain, vivant à Paris, depuis de longues années, dans le monde de l'intelligence et de l'art, a joué un rôle à la fois important et modeste. Quel rôle? celui de l'homme de bien, de l'homme de bonté, encourageur et actif. Ils se sont toujours souvenus de lui, ces artistes qui le trouvèrent à leurs mauvais moments, Claude Monet, Pissarro, Renoir, d'autres encore, qui rencontraient tant d'hostilités, tant d'incompréhensions. Il fut pour eux le compagnon des mauvaises heures, celui qui les aida si souvent à franchir des passes difficiles.

Tous ceux qui ont approché M. de Bellio ont eu la sensation de l'accueil réconfortant, d'un esprit ouvert comme un sûr asile à tout ce qui était labeur, désir de beauté. Je le vois encore dans cet appartement clair et ordonné, où il avait si bien mis en lumière les tableaux, les objets qu'il aimait, et dans ce rez-de-chaussée où il avait installé tant de pièces de ses collections, ses livres et son laboratoire de chimiste, tout ce qui servait aux études médicales qu'il continua pendant toute sa vie.

Curieux intérieur! de savant, de délicat amateur, où je suis allé



LA MER SAUVAGE

(BELLE-ISLE-EN-MER)

(1886)

XXXIV

Georges de Bellio

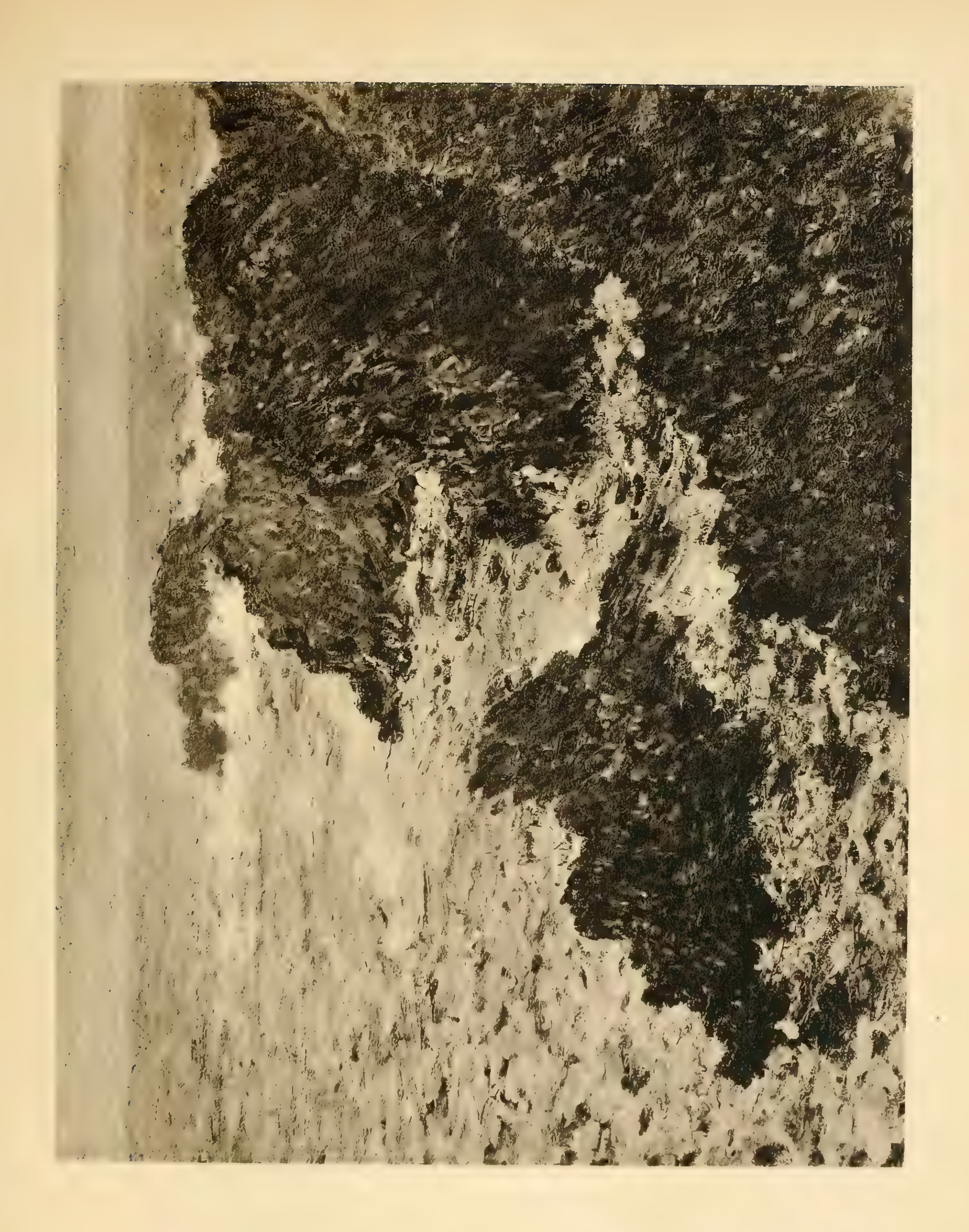
J'ajoute, à ces noms qui précèdent, le nom de Georges de Bellio, qui ne fut pas un producteur d'art, par la production directe, mais qui fut tout de même un producteur, à sa façon, puisqu'il fut l'ami de ces artistes, le conseiller, l'aide des mauvais jours.

Quelques-uns, à Paris, furent émus à la nouvelle de sa mort, survenue à la fin de janvier 1894.

Au grand nombre, ce nom ne dira rien. Mais pourquoi réserver l'hommage à ceux-là seuls qui ont eu la renommée méritée, ou le bruit de l'actualité, de leur vivant? Pourquoi ne pas rendre cet hommage à l'ignoré? Pourquoi ne pas essayer de révéler un homme, de perpétuer une mémoire. M. de Bellio, roumain, venu à Paris, depuis de longues années, dans le monde de l'intelligence et de l'art, a joué un rôle à la fois important et modeste. Quel rôle? celui de l'homme de bien, de l'homme de bonté, encourageur et actif. Ils se sont toujours souvenus de lui, ces artistes qui le trouvèrent à leurs mauvais moments, Claude Monet, Pissarro, Renoir, d'autres encore, qui rencontraient tant d'hostilités, tant d'incompréhensions. Il fut pour eux le compagnon des mauvaises heures, celui qui les aida si souvent à franchir des passes difficiles.

Tous ceux qui ont approché M. de Bellio ont eu la sensation de l'accueil réconfortant, d'un esprit ouvert comme un sûr asile à tout ce qui était labeur, désir de beauté. Je le vois encore dans cet appartement clair et ordonné, où il avait si bien mis en lumière les tableaux, les objets qu'il aimait, et dans ce rez-de-chaussée où il avait installé tant de pièces de ses collections, ses livres et son laboratoire de chimiste, tout ce qui servait aux études médicales qu'il continua pendant toute sa vie.

Curieux intérieur[1] de savant, de délicat amateur, où je suis allé



avec Eugène Carrière, Georges Lecomte. Georges de Bellio apparaissait là comme un sorcier sympathique, toujours souriant, fixant sur le visiteur ami ses yeux éclairés de bonté. La dominante de cette personnalité à l'écart, ce sera, plus encore que le goût si fin, que la curiosité si éveillée, la beauté morale, mais cela se liait, formait une harmonie d'esprit et de bonté, exemple qui devrait se propager, gagner ceux qui en ressentent le contact, les obliger à réfléchir, à désirer l'action bienfaisante.

Ce foyer, ce rayonnement furent en M. de Bellio. Qu'il en reste, qu'il en transparaisse un peu ici, par ces quelques lignes qui voudraient enclore le souvenir d'un homme de bien.

XXXV

Eugène Murer, patissier, hotelier, romancier et peintre

Eugène Murer fut aussi un ami des Impressionnistes. Pâtissier et romancier, hôtelier et peintre, Paul Alexis l'a présenté ainsi dans une préface qu'il écrivit pour le catalogue des œuvres du pastelliste Murer, exposées en 1895, au théâtre d'application de la Bodinière, rue Saint-Lazare, préface intitulée : « Murer raconté par un témoin de sa vie. »

« *Un jour, Cabaner, l'illustre, l'exquis bohème Cabaner, rencontré dans le faubourg Montmartre, toussaillant et grignotant l'éternel petit pain d'un sou qui « l'aidait à respirer », me dit avec son mélancolique sourire, accidentellement satisfait :*

— Je vous laisse, je m'en vais dîner...

— Où çà ?

— Chez un pâtissier... qui fait des romans, il est très hospitalier... Chez Eugène Murer... »

Cette pâtisserie était sise boulevard Voltaire. Pissarro, Renoir, m'ont dit y avoir souvent dîné d'excellents pâtés, en reconnaissance desquels ils offraient à leur hôte d'excellentes peintures. Murer en achetait aussi, et il sut composer une collection de Claude Monet, Renoir, Degas, Cézanne, Pissarro, Guillaumin, Sisley, Vignon. Cette collection était ainsi annoncée sur la couverture du catalogue de Murer, devenu hôtelier à Rouen :

« Rouen. Hotel du dauphin et d'espagne, 4 et 6 place de la République. Magnifique collection d'Impressionnistes, dont 30 toiles du grand artiste Renoir, visible gratuitement tous les jours de 10 à 6 heures. »

A la Bodinière, Murer exposa 172 toiles. Trois ans plus tard,

en 1898, il fit une deuxième exposition galerie Vollard, rue Laffitte, un *Poème de Lumière* en 36 tableaux consacrés aux mois, avec des œuvres diverses, peintures, pastels, en tout cent toiles auxquelles ne manquaient pas la vision sincère, le tourment intérieur et la délicate couleur, que lui reconnaissait son préfacier Adolphe Tabarant.

Je retrouve encore une carte d'invitation à la 6e exposition Murer en son atelier, 39, rue Victor-Massé, pour une série d'œuvres nouvelles : « Les Ciels de France », visibles du 25 avril au 15 mai, sans autre indication de date.

XXXVI

De 1890 a 1892. — Les Nymphéas
Quatre voix a l'Hotel-de-Ville. — Georges Lecomte
et sa description de la collection Durand-Ruel

En 1890, Monet commence ses études de *Nymphéas*. La première nouvelle de ces *Nymphéas,* ou *Paysages d'eau,* qu'il me donne le 22 juin 1890, le montre avec la conscience du rêve qui le hante et de la tâche difficile qu'il lui faut exécuter :

« *J'ai repris encore des choses impossibles à faire : de l'eau avec de l'herbe qui ondule dans le fond... c'est admirable à voir, mais c'est à rendre fou de vouloir faire ça. Enfin je m'attaque toujours à ces choses-là !* »

Cela ne va pas tout seul, en effet, comme peuvent le croire beaucoup de ceux qui regardent et jugent vite le résultat d'un tel labeur. Un mois après, le 21 juillet 1890, Monet m'écrit à nouveau :

... Je suis bien au noir et profondément dégoûté de la peinture. C'est décidément une torture continuelle ! Ne vous attendez pas à voir du nouveau, le peu que j'ai pu faire est détruit, gratté ou crevé. Vous ne vous rendez pas compte de l'épouvantable temps qu'il n'a cessé de faire depuis deux mois. C'est à rendre fou furieux, quand on cherche à rendre le temps, l'atmosphère, l'ambiance.

Avec çà, tous les ennuis, me voilà bêtement atteint de rhumatismes. Je paie mes stations sous la pluie et la neige, et ce qui me désole, c'est de penser qu'il me faut renoncer à braver tous les temps et à travailler dehors, hormis par le beau temps. Quelle bêtise que la vie !

Allons, assez de plaintes, venez me voir le plus tôt possible. A vous d'amitié.

Des paysages d'eau, Monet est revenu aux Meules. Là encore il se désespère, mais il s'excite au travail, et en même temps il excite ses amis. Lettre du 7 octobre 1890 :

... Je pioche beaucoup, je m'entête à une série d'effets différents (des meules), mais à cette époque, le soleil décline si vite que je ne peux le suivre... Je deviens d'une lenteur à travailler qui me désespère, mais plus je vais, plus je vois qu'il faut beaucoup travailler pour arriver à rendre ce que je cherche : « l'instantanéité », surtout l'enveloppe, la même lumière répandue partout, et plus que jamais les choses faciles venues d'un jet me dégoûtent. Enfin je suis de plus en plus enragé du besoin de rendre ce que j'éprouve et fais des vœux pour vivre encore pas trop impotent, parce qu'il me semble que je ferai des progrès.

Vous voyez que je suis en bonne disposition. J'espère que vous aussi, qui êtes jeune, vous aurez secoué votre indolence et que vous allez produire quelque chose d'épatant! Écrivez-moi pour me dire que vous revenez et en même temps ce que vous faites.

Mirbeau est devenu un « maître jardinier ». Il ne pense qu'à cela et à Mæterlinck le Belge, il paraît que c'est admirable; je vais le lire. A vous d'amitié.

En mai 1891, Claude Monet exposa les « *Meules* » chez Durand-Ruel; quinze tableaux où les Meules apparaissent : à la fin de l'été, — sous les derniers rayons du soleil, — avec le soleil dans la brume, — au soleil couchant, — par un effet de neige, temps gris, — par un effet de neige, soleil, — par un effet de neige, temps couvert, — par un coucher de soleil, en hiver, — par un soir d'hiver, temps brumeux. — le même aspect recommencé quelquefois avec des différences. A cette « série des Meules », étaient joints sept tableaux : *Prairies à Giverny; Champs d'avoine; Coquelicots; Étude de Rochers* (Creuse), qui a pris depuis comme titre : *Le Bloc,* et qui appartient à Georges Clemenceau; et deux Essais de figures en plein air. La préface avait été écrite par l'auteur de ce livre.

En novembre 1892, plusieurs journaux publièrent la nouvelle suivante intéressant la décoration de l'Hôtel-de-Ville :

« *M. Jules Breton chargé d'exécuter l'un des grands paysages destinés à la décoration des deux galeries donnant sur les cours nord et sud de l'Hôtel-de-Ville, a renoncé à ce travail et a motivé sa démission en alléguant son état de santé et les nombreux travaux qui ne lui permettent pas d'exécuter cette commande. La commission de décoration de l'Hôtel-de-Ville a désigné pour le remplacer M. Pierre Lagarde, par dix voix contre quatre accordées à M. Claude Monet. Le Conseil Municipal sera appelé prochainement à ratifier ce choix. Les quatre autres paysages confiés à MM. Harpignies, Pelouse, Damoye et Rapin sont sur le point d'être mis en place.* »

Donc, le nom de Claude Monet fut prononcé, et ce nom, au vote qui suivit les débats, obtint quatre voix.

Quatre voix! pas une de plus. Rodin, qui prit la parole pour proposer l'oublié; Bracquemond, qui se hâta de se joindre à Rodin et deux autres commissaires que j'ai le regret de ne pouvoir désigner, c'est là le groupe qui s'est formé pour saluer Claude Monet, maître incomparable du paysage. C'est lorsqu'un tel nom réunit quatre voix que l'on s'aperçoit de la longueur du chemin et de la lenteur de la marche. Il était facile de prévoir alors que pour les tableaux de Monet achetés par l'Amérique, comme ceux de Corot et de Millet, viendrait le jour des souvenirs et regrets. Mais quand l'homme était en pleine vigueur de talent, en pleine production, déjà accepté par l'opinion et admis comme un initiateur, les commissions officielles l'ignoraient. C'est l'histoire de toujours. Un Claude Monet ne peut obtenir que quatre voix lorsqu'un Rodin le propose! Ce n'est pas fait pour remplir les spectateurs d'admiration.

Heureusement, il est venu à Monet en ce temps-là d'autres témoignages, par ses amis fidèles, par des écrivains s'attachant à comprendre son œuvre depuis dix ans déjà, et aussi par des nouveaux venus. Parmi ceux-ci, je désigne Georges Lecomte qui publie, l'année de cet échec à l'Hôtel-de-Ville, son volume de l'*Art impressionniste, d'après la collection privée de M. Durand-Ruel*, avec 36 eaux-fortes, pointes-sèches et illustrations dans le texte de

A.-M. Lauzet. (Paris, Typographie Chamerot et Renouard, 1892).

Georges Lecomte a raconté ainsi l'histoire des rapports de tout un groupe d'artistes de ce temps avec Durand-Ruel. Lecomte loue celui-ci d'avoir compris que des talents nouveaux, sûrs de l'avenir, apparaissaient dans le monde de la peinture, et d'avoir risqué pour les défendre, « sa situation commerciale et sa réputation d'expert avisé. » En 1873, il publiait un album de 300 eaux-fortes où à côté d'œuvres célèbres de Rousseau, Corot, Dupré, Troyon, Millet, Diaz, Daubigny, figuraient des reproductions de tableaux de Manet, Degas, Monet, Pissarro, Puvis de Chavannes, Sisley. Et depuis, par l'aide matérielle apportée aux artistes qu'il avait choisis, par la propagande d'un véritable croyant, par des expositions répétées, par des ventes où il scrutait l'opinion des amateurs, il ne cessait jamais de mettre en vedette l'art qu'il avait découvert. Affaire de boutique, proclamaient des artistes qui avaient bien aussi leur clientèle de marchands et d'amateurs. Affaire de boutique, ne craignaient pas de dire aussi les fréquenteurs de la grande boutique officielle, membres de l'Institut ou aspirants à l'Institut, prix de Rome cheminant dans les voies régulières, tous ceux qui attendaient pour leur œuvre la manne de l'État, commandes, décorations, titres, honneurs. Les Impressionnistes n'avaient pas toutes ces chances de réussite, ils n'avaient que leur marchand pour eux, avec un petit groupe d'amateurs et d'écrivains. On peut dire que la lutte a été inégale et sauvage, et que ces hommes ont connu de durs moments, vaillamment supportés avec la gaieté et la force de la jeunesse. Eux et leurs partisans, qui ne faisaient qu'en rire, étaient traités couramment de « vendus à Durand-Ruel », et ils ont été assaillis par les injures les plus imprévues de la part de personnages qui perdaient toute mesure quand il était question d'eux. Malgré cela, malgré tout, ils ont duré, ils ont triomphé. Ils ont paru aux expositions universelles, ils ont forcé le Luxembourg, ils ont forcé le Louvre avec Manet, ils sont dans les musées du monde entier, Europe et Amérique, dans toutes les collections. Ils ont occupé toute une littérature, toute une critique, l'hommage de la science et de la poésie est venu à eux. Que dirai-je? on leur a offert des décorations, on leur a offert l'Institut! Claude Monet a refusé les

décorations et a refusé l'Institut dont les émissaires sont venus à lui avec une hésitation compréhensible.

Il était juste d'associer à une victoire aussi complète et aussi méritée, ce vieux père Durand-Ruel, qui fut le premier à croire au génie bafoué de ses amis. Il s'est trouvé qu'à lui tout seul il a réuni un musée des artistes modernes, et c'est ce musée qui a été décrit par Georges Lecomte avec tout l'enthousiasme de ses jeunes années et tout le sérieux du jugement critique qui était en lui. Il a vu là des œuvres de Manet, Degas, Puvis de Chavannes, Claude Monet, Camille Pissarro, Berthe Morisot, Renoir, Forain, Mary Cassatt, Sisley, Boudin, Lépine. Il a dénombré les tableaux de tous, il s'est attaché à caractériser chacun, et après avoir célébré les marines, les meules, les rivières, les verdures, de Claude Monet, il a décrit le salon entièrement décoré de fleurs et de fruits par le peintre de Giverny. Voici cette description d'un ensemble inconnu du public :

Pour compléter la fête de couleurs qui éjouit son salon, M. Durand-Ruel a fait à cette peinture un cadre digne d'elle : les panneaux des portes ont été décorés par M. Claude Monet. Au lieu de monotones boiseries blanches qui couperaient de silences l'allégresse des symphonies, ce sont des fleurs aux pétales diaprés, des grappes de fruits d'or, des corbeilles où, parmi des verdures, l'éclat velouté des corolles luit fastueusement. Les trois saisons efflorescentes, le printemps, l'été, l'automne, mêlent leur grâce jeune, leur chaleur, leur chaude mélancolie.

Et comme si ce n'était pas assez de l'opulent éclat de fleurs isolées surgissant de terre, M. Claude Monet associe en bouquets d'une polychromie harmonieuse la splendeur d'ombelles, de thyrses détachés de leur tige et placés dans des vases d'un savoureux émail. La joie des efflorescences spontanées est accrue par la grâce de pimpantes unions de couleurs.

Les disques fauves et citrins des soleils fulgurent au centre de leur verte auréole lancéolée; campanules graciles, aux tons pâles, émergent de claires folioles; anémones, violettes, pourpres ou ardemment jaspées, narcisses entr'ouvrant leur calice



PORT GOULPHAR

(BELLE-ISLE-EN-MER)

Collection Geffroy.

(1886)

décorations et a refusé l'Institut dont les émissaires sont venus à lui avec une hésitation compréhensible.

Il était juste d'associer à une victoire aussi complète et aussi méritée, ce vieux père Durand-Ruel, qui fut le premier à croire au génie bafoué de ses amis. Il s'est trouvé qu'à lui tout seul il a réuni un musée des artistes modernes, et c'est ce musée qui a été décrit par Georges Lecomte avec tout l'enthousiasme de ses jeunes années et tout le sérieux du jugement critique qui était en lui. Il a vu là des œuvres de Manet, Degas, Puvis de Chavannes, Claude Monet, Camille Pissarro, Berthe Morisot, Renoir, Forain, Mary Cassatt, Sisley, Boudin, Lépine. Il a dénombré les tableaux de tous, il s'est attaché à caractériser chacun, et après avoir célébré les marines, les meules, les [illegible], les verdures, de Claude Monet, il a décrit le salon entièrement décoré de fleurs et de fruits par le peintre de Giverny. Voici cette description d'un ensemble inconnu du public :

Pour compléter la fête de couleurs qui égayait son salon, M. Durand-Ruel a fait à cette peinture un cadre digne d'elle : les panneaux des portes ont été décorés par M. Claude Monet. Au lieu de monotones boiseries blanches qui couperaient de silences l'allégresse des symphonies, ce sont des fleurs aux pétales diaprés, des grappes de fruits d'or, des corbeilles où, parmi des verdures, l'éclat velouté des corolles luit fastueusement. Les trois saisons efflorescentes, le printemps, l'été, l'automne, mêlent leur grâce jeune, leur chaleur, leur chaude mélancolie.

Et comme si ce n'était pas assez de l'opulent éclat de fleurs isolées surgissant de terre, M. Claude Monet associe en bouquets d'une polychromie harmonieuse la splendeur d'ombelles, de thyrses détachés de leur tige et placés dans des vases d'un savoureux émail. La joie des efflorescences spontanées est accrue par la grâce de pimpantes unions de couleurs.

Les disques fauves et citrins des soleils fulgurent au centre de leur verte auréole lancéolée, campanules graciles, aux tons pâles, émergent de claires folioles ; anémones, violettes, pourpres ou ardemment jaspées, narcisses entr'ouvrant leur calice



Helio Lemercier, Paris

jaune, chantent dans des touffes de verdure. La neige des reines-marguerites et des azalées rosit tendrement. De vases à l'émail mat surgit une hampe qui, entre des feuilles arrondies en volutes, dresse haut, sur fond crémeux, les efflorescences roses, grenat et vieil ivoire de larges pavots. Puis, à nouveau, resplendit l'éclat velouté des narcisses et des anémones, et l'or ardent de six lourdes oranges s'associe harmonieusement à l'ombre bleue qu'elles portent sur le panneau clair, tandis que des citrons teintés de vert appendent entre leurs feuilles luisantes et recroquevillées. La candeur des dahlias, le panache bigarré des glaïeuls se mêlent aux diaprures des tulipes, à la pourpre des pêches.

XXXVII

De 1892 a 1895.
Devant la Cathédrale de Rouen. — Vente de la Collection Duret.
Retour de Cézanne vers Monet.

De Rouen, devant la Cathédrale sur laquelle il suit le merveilleux mouvement des ondes de lumière, Monet confesse encore son ardeur et son désespoir. Il m'écrit le 28 mars 1893 :

... Mon séjour ici s'avance, cela ne veut pas dire que je suis près de terminer mes cathédrales. Hélas! je ne puis que répéter ceci : que plus je vais, plus j'ai de mal à rendre ce que je sens; et je me dis que celui qui dit avoir fini une toile est un terrible orgueilleux. Finir voulant dire complet, parfait, et je travaille à force sans avancer, cherchant, tâtonnant, sans aboutir à grand'chose, mais au point d'en être fatigué.

Une des premières collections de tableaux de peintres modernes, celle de Théodore Duret, fut mise en vente le 18 mars 1894. Elle se composait d'œuvres de Boudin, Cals, Cézanne, Corot, Courbet, Degas, Jongkind, Manet, Claude Monet, Berthe Morisot, C. Pissarro, Puvis de Chavannes, Renoir, Sisley, Whistler. Il y avait, de Manet, *Chez le Père Lathuile;* de Puvis, le *Rêve;* de Whistler, un *Nocturne* célèbre ; de Berthe Morisot, la *Jeune femme au bal;* de Sisley, la *Seine à Marly*. De Claude Monet, les *Dindons blancs* de 1877, qui se vendirent 12.000 francs; la *Chasse* (8.000 francs); la *Cabane à Sainte-Adresse* (4.650 francs); le *Canal en Hollande* (5.500 francs); la *Femme couchée dans l'herbe* (5.100 francs); la *Seine à Vétheuil* (7.900 francs). Le total de la vente fut de 160.000 francs. On trouvera la raison de cette vente dans une lettre que m'adressait Duret :

4, rue Vignon, 4 mars 1894.

Merci, mon cher Geffroy! Si au dernier moment, vous pouviez dire quelques mots des tableaux eux-mêmes, lorsqu'ils apparaîtront devant le public, cela serait parfait. Personne ne peut commander aux circonstances, surtout quand on est dans les affaires. J'ai un illustre prédécesseur, Charles-Quint, et, comme collectionneur, je m'enterre de même que lui de mon vivant.

Amitiés.

THÉODORE DURET.

Heureusement, Duret a ressuscité, et il a refait, depuis, une collection, et ce qui est mieux encore, plusieurs beaux livres sur Cézanne, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, en même temps qu'il rééditait et augmentait ses travaux sur ses amis les Impressionnistes.

A propos de cette vente de Duret, l'histoire de l'un des tableaux vendus peut être rappelée, le *Canal à Saardam,* acheté à Durand-Ruel par Daubigny :

« *Daubigny mort, on annonce sa vente, en mai 1878,* — dit Duret. *Je connaissais le* Canal à Saardam, *qui me paraissait une des belles choses que Monet eut peintes; je me promis donc de pousser aux enchères et d'essayer de l'acquérir. La vente a lieu, aucune trace du tableau. Je supposai que les héritiers avaient voulu le garder, comme une œuvre qu'ils avaient su apprécier, Quinze jours après, un dimanche, visitant l'Hôtel Drouot, j'entre dans une salle où se trouvaient des ébauches informes, de vieilles toiles salies avec par terre un amas de chevalets, palettes, pinceaux, en un mot tout l'attirail d'un atelier et là, seul et isolé, le* Canal à Saardam *de Claude Monet. J'en pensai tomber à la renverse. L'affiche ne portait aucun nom. J'allai aux renseignements et j'appris que j'avais devant moi le débarras de l'atelier Daubigny, présenté anonymement, comme chose à dissimuler. C'était là que les héritiers avaient mis le tableau de Monet, exclu de la vente régulière, qu'à leurs yeux il eût, sans doute, déshonoré. Il me fut adjugé aux enchères pour quatre-vingts francs. Lorsque les circonstances m'amenèrent, en 1894, à faire la vente de ma*

collection, le Canal à Saardam *fut acquis par M. Durand-Ruel pour la somme de cinq mille francs. Il le revendit à M. Decap, qui ayant fait lui-même une vente d'une partie de sa collection, en avril 1904, où il l'avait mis, le retira, au prix de trente mille francs. »*

En 1894, Monet a revu son ami Cézanne, et celui-ci est venu s'établir à l'auberge de Giverny. Monet a invité pour lui faire fête quelques amis, et il m'écrit le 23 novembre :

... C'est entendu pour mercredi.

J'espère que Cézanne sera encore ici et qu'il sera des nôtres, mais il est si singulier, si craintif de voir de nouveaux visages, que j'ai peur qu'il nous fasse défaut, malgré tout le désir qu'il a de vous connaître. Quel malheur que cet homme n'ait pas eu plus d'appui dans son existence! C'est un véritable artiste et qui en est arrivé à douter de lui par trop. Il a besoin d'être remonté : aussi a-t-il été bien sensible à votre article!

Cézanne revint donc vers Monet, après des années de séparation. Installé à l'auberge, peignant dans les environs, acceptant de venir de temps à autre chez son compagnon retrouvé, ce fut ainsi qu'il se trouva un jour avec Rodin, Clemenceau, Mirbeau et moi. Il nous apparut immédiatement à tous comme un personnage singulier, timide et violent, émotif à un point extraordinaire. Entre autres propos, ne nous donna-t-il pas la mesure de son innocence ou de son désarroi en prenant à part Mirbeau et moi pour nous déclarer, les larmes aux yeux : « Il n'est pas fier, monsieur Rodin, il m'a serré la main ! Un homme décoré !!! » Mieux encore, après le déjeuner, ne se mit-il pas à genoux devant Rodin, au milieu d'une allée, pour le remercier encore de lui avoir serré la main? A entendre de pareilles choses, on ne pouvait qu'éprouver de la sympathie pour l'âme primitive de Cézanne, qui était à ce moment aussi sociable qu'il pouvait l'être, et montrait qu'il se plaisait, par son rire et ses saillies, dans la compagnie qui l'entourait. Clemenceau, avec lequel il se retrouva ensuite, avait particulièrement le don de

le faire s'épanouir d'aise, par les plaisanteries dont il le régalait. Il me dit bien un jour qu'il ne pouvait se rallier à Clemenceau, ce que je ne lui demandais d'ailleurs pas. Et il m'en donna cette raison étonnante : « C'est que je suis trop faible!... Et que Clemenceau ne pourrait pas me protéger!... Il n'y a que l'Église qui puisse me protéger! » Je ne crois pas pour cela, comme l'a écrit Ambroise Vollard, que Cézanne ait quitté l'exécution de mon portrait à cause de Clemenceau. Ce n'est pas tout à fait cela, et même ce n'est pas cela du tout. Cézanne parut se prendre d'amitié pour moi, me demanda de faire mon portrait, avec l'espoir d'exposer la toile au Salon, au « Salon de Bouguereau », spécifiait-il, et « peut-être, ajoutait-il, pourrons-nous y obtenir une médaille! » Il vint donc pendant près de trois mois, presque tous les jours, chez moi, sur les hauteurs de Belleville où j'habitais alors, déjeunant cordialement avec ma mère et ma sœur, ou se laissant entraîner au restaurant du lac Saint-Fargeau. Il travailla pendant ce temps à une peinture qui est, malgré son inachèvement, une de ses belles œuvres. La bibliothèque, les papiers sur la table, le petit plâtre de Rodin, la rose artificielle qu'il apporta au début des séances, tout est de premier ordre, et il y a bien aussi un personnage dans ce décor peint avec un soin méticuleux et une richesse de tons, une harmonie incomparables. Il ne fit toutefois qu'ébaucher le visage, et toujours il affirmait : « Ce sera pour la fin. » Hélas! il n'y eut pas de fin. Un beau matin, Cézanne envoya chercher son chevalet, ses brosses et ses couleurs, en m'écrivant que décidément l'entreprise était au-dessus de ses forces, qu'il avait eu le tort de l'entreprendre et qu'il s'excusait d'y renoncer. J'insistai pour qu'il revînt, lui affirmant, ce que je pensais, qu'il avait commencé une très belle œuvre et qu'il devait la terminer. Il revint, et pendant une huitaine de jours, il sembla travailler, accumulant, comme il savait le faire, les minces pellicules de couleur, gardant toujours l'aspect frais et éclatant à sa peinture. Mais la foi n'y était plus. Il partit pour Aix, envoya de nouveau, un an après, le 3 avril 1896, chercher son bagage de peintre, et ne revint plus, laissant le portrait comme il laissa tant d'autres tableaux, qui n'en sont pas moins des choses admirables de vision et de réalisation. Le degré d'exécution d'un

tableau ne prouve rien contre le peintre, qui donne de toutes façons la mesure de son art.

Pour moi, je me suis toujours rappelé le temps de Belleville où j'ai eu le spectacle de Cézanne peignant, avec quelle ardeur et quelle foi! Je le verrai toujours, mâchonnant les mots sous sa moustache grise, riant et pleurant encore, comme chez Monet, et disant des choses infiniment justes et spirituelles sur la peinture, très critique sur ses contemporains, sauf pour Monet, « le plus fort de nous tous » disait-il, « Monet! je l'ajoute au Louvre! » s'emportant contre un autre peintre qu'il accusait de lui avoir « volé sa petite sensation ». Il y revenait sans cesse : « Je n'avais qu'une petite sensation, Monsieur Gauguin me l'a volée! » Il n'admirait pas beaucoup, lui qui fut un tel novateur, les découvertes et les systématisations en peinture : « J'aime le baron Gros, comment voulez-vous que je prenne au sérieux ces blagues-là! » Il aimait en effet les anciens, les Vénitiens, le Louvre, au point de passer au musée avant de venir chez moi pour y vérifier ce que je lui avais dit de la manière argentée de la *Dentellière* de Van der Meer. Ce que j'aimais surtout en lui, c'étaient ses enthousiasmes : « Avec une pomme, proclamait-il, je veux étonner Paris! »

XXXVIII

Pièces justificatives

Comment n'aurais-je pas été surpris en apprenant, pendant que j'écris ce livre, qu'un biographe de Cézanne, M. Joachim Gasquet, aujourd'hui disparu comme lui, ait pu affirmer que Cézanne m'avait voué une « haine inexplicable ». Inexplicable en effet! Monet s'est récrié sur l'invraisemblance de ce trait, et Mme Cézanne aussi. Tous deux affirment au contraire que Cézanne m'avait gardé sa sympathie, et pour moi, je sais que je n'avais rien fait pour la démériter. Qu'il ait été contrarié d'abandonner mon portrait, c'est possible, mais je n'ai été pour rien dans cet abandon, admirant et excitant le peintre, respectant scrupuleusement l'arrangement des objets, jusqu'à la place du fauteuil dont il avait entouré les pieds d'un trait de craie sur le parquet. Il est venu, il est parti sans donner d'autre raison que son impossibilité de terminer, et il me déplairait de le croire capable d'une hypocrisie de faux bonhomme, qui ne parut jamais pour moi dans ses allures vives et sa conversation ingénue. Je crois que c'était un solitaire et qu'il éprouvait subitement le désir de s'enfuir. Il agit de même avec Monet. Il quitta Giverny sans le prévenir, laissant à l'auberge nombre de toiles en train. Ce fut Monet qui recueillit ces œuvres précieuses et les fit parvenir à son ancien ami, qu'il n'a jamais revu, et dont il a toujours ignoré les dessous d'humeur, les raisons de venir, de rester, de s'en aller. Il le rencontra pourtant une fois, me dit-il, rue d'Amsterdam, et Cézanne baissa la tête, fonça à travers la foule. En réalité, il ne se trouvait bien que dans son pays d'Aix, parmi les marronniers du Jas de Bouffan, devant sa chère colline de Sainte-Victoire. Malgré cela, je l'évoque au fond de mon jardin de Belleville, parmi mes livres, ou dans la guinguette du lac Saint-Fargeau, et je lui garde, à travers tout, l'admiration et le respect que méritent son œuvre et sa vie.

A ces souvenirs véridiques, je puis ajouter ces lettres de Cézanne :

Alfort, 26 mars 1894.

Monsieur, j'ai lu hier la longue étude que vous avez consacrée à mettre en lumière les tentatives que j'ai faites en peinture. Je voulais vous en témoigner ma reconnaissance pour la sympathie que j'ai rencontrée en vous.

PAUL CÉZANNE.

Paris, 31 janvier 1895.

Monsieur, j'ai continué à lire les études qui composent votre livre Le Cœur et l'Esprit *et sur lequel vous avez bien voulu écrire une si sympathique dédicace en ma faveur. Mais en poursuivant ma lecture, j'ai appris à connaître l'honneur que vous m'avez fait. Je viens vous prier de me conserver par la suite cette sympathie qui m'est précieuse.*

PAUL CÉZANNE.

Par la lettre suivante, il m'annonce le projet qui était de peindre mon portrait :

Paris, 4 avril 1895.

Cher monsieur Geffroy, les jours grandissent, la température est devenue plus clémente. Je suis inoccupé toutes les matinées jusqu'à l'heure où l'homme civilisé se met à table. J'ai l'intention de monter jusqu'à Belleville vous serrer la main et vous soumettre un projet que j'ai tantôt caressé, tantôt abandonné, et que je reprends parfois... Bien cordialement à vous. PAUL CÉZANNE, *peintre par inclination.*

Le portrait fut commencé en ces premiers jours d'avril et abandonné en juin. Je n'ai pas revu Cézanne, j'ai seulement reçu de lui sa souscription pour le *Penseur* de Rodin avec une lettre cordiale.

Toujours sur ce même sujet, il écrivait à Claude Monet :

Aix, 6 juillet 1895.

Mon cher Monet... J'ai dû quitter Paris, le terme auquel mon



LA PYRAMIDE DE PORT-COTON

(BELLE-ISLE-EN-MER)

(1886)

A ces souvenirs véridiques, je puis ajouter ces lettres de Cézanne :

Alfort, 26 mars 1894.

Monsieur, j'ai lu hier la longue étude que vous avez consacrée à mettre en lumière les tentatives que j'ai faites en peinture. Je voulais vous en témoigner ma reconnaissance pour la sympathie que j'ai rencontrée en vous.

PAUL CÉZANNE.

Paris, 31 janvier 1895.

Monsieur, j'ai continué à lire les études qui composent votre livre Le Cœur et l'Esprit *et sur lequel vous avez bien voulu écrire une si sympathique dédicace en ma faveur. Mais en poursuivant ma lecture, j'ai appris à connaître l'honneur que vous m'avez fait. Je viens vous prier de me conserver par la suite cette sympathie qui m'est précieuse.*

PAUL CÉZANNE.

Par la lettre suivante, il m'annonce le projet qu'il avait de peindre mon portrait :

Paris, 4 avril 1895.

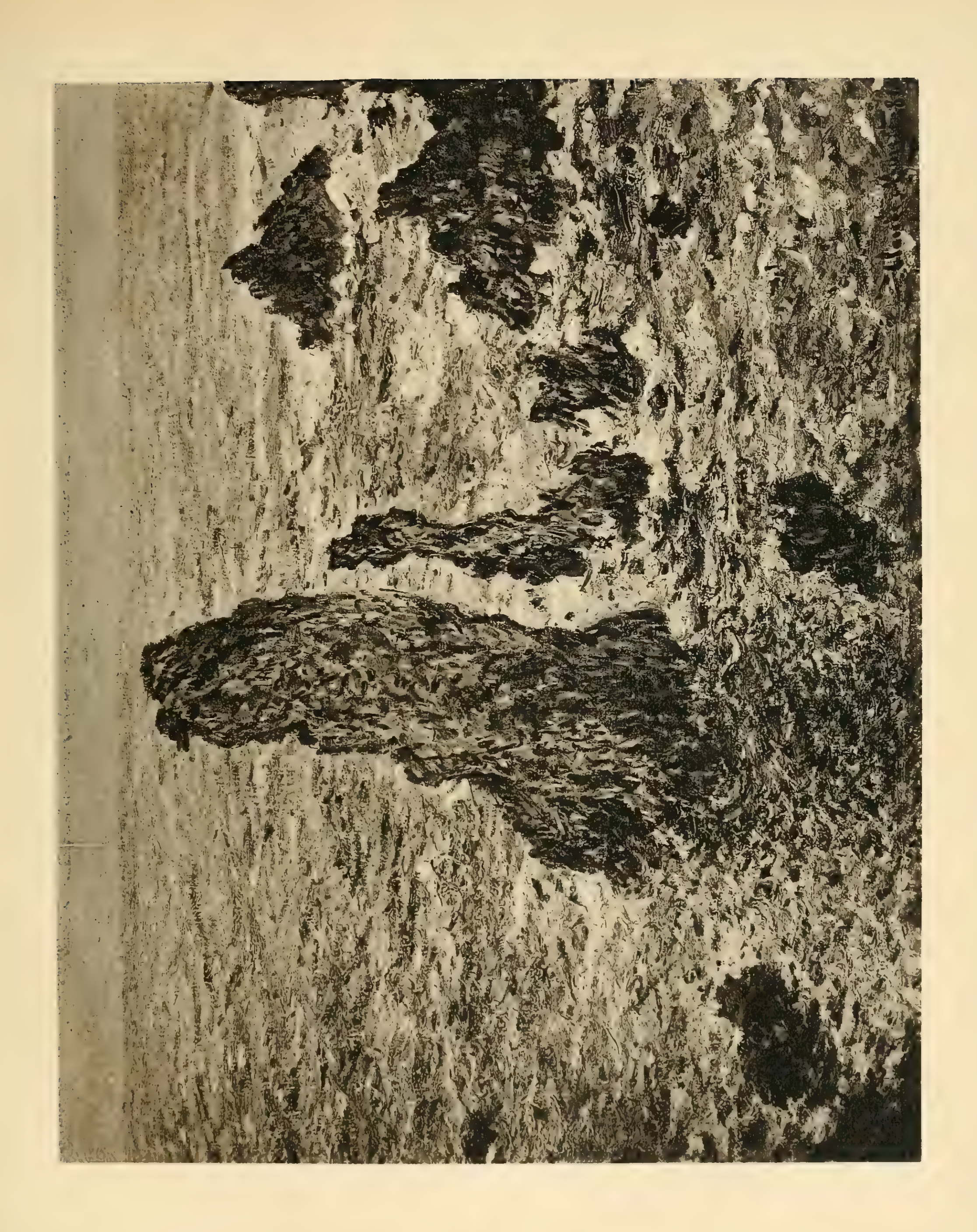
Cher monsieur Geffroy, les jours grandissent, la température est devenue plus clémente. Je suis inoccupé toutes les matinées jusqu'à l'heure où l'homme civilisé se met à table. J'ai l'intention de monter jusqu'à Belleville vous serrer la main et vous soumettre un projet que j'ai tantôt caressé, tantôt abandonné, et que je reprends parfois... Bien cordialement à vous. PAUL CÉZANNE, *peintre par inclination.*

Le portrait fut commencé en ces premiers jours d'avril et abandonné en juin. Je n'ai pas revu Cézanne, j'ai seulement reçu de lui sa souscription pour le *Penseur* de Rodin avec une lettre cordiale.

Toujours sur ce même sujet, il écrivait à Claude Monet :

Aix, 6 juillet 1895.

Mon cher Monet... J'ai dû quitter Paris, le terme auquel mon



voyage à Aix était fixé étant arrivé. Je suis auprès de ma mère qui est d'un âge déjà avancé et je la trouve infirme et seule.

J'ai dû abandonner momentanément l'étude que j'avais entreprise chez Geffroy, qui s'est mis si libéralement à ma disposition, et je suis un peu confus du mince résultat que j'ai obtenu, et surtout après tant de séances, et des emballements et des découragements successifs. Me voilà donc retombé dans le Midi, dont je n'aurais peut-être jamais dû m'éloigner, pour m'élancer à la poursuite chimérique de l'art.

Pour terminer, je vous dirai combien j'ai été heureux de l'appui moral que j'ai rencontré auprès de vous, et qui me sert de stimulant pour la peinture. A mon retour donc à Paris, où je dois me rendre pour continuer ma tâche, car je l'ai promis à Geffroy.

En exprimant mes regrets d'être parti sans vous avoir revu, je me dis bien cordialement à vous.

PAUL CÉZANNE.

Mais voici une autre lettre, de Joachim Gasquet, celle-là, qu'il m'écrivait six ans après la mort de Cézanne, alors que le biographe de l'artiste avait pu classer et réunir ses souvenirs. On m'excusera, pour cette fois, de produire un tel certificat, où je me hâte de dire qu'il y avait l'aimable exagération méridionale :

SALON DE MAI
12, quai de Rive-Neuve
MARSEILLE

Marseille, le 7 avril 1912.

Mon cher maître, je me permets d'insister plus particulièrement auprès de vous pour que vous nous accordiez l'honneur d'inscrire votre grand nom significatif au fronton de notre œuvre. Toujours, dans l'ardente mêlée, vous avez été au premier rang, et le bel art de peindre doit, à ces admirables séries de la Vie artistique *où nous tous avons appris à connaître et aimer les vrais maîtres, ses plus sûres et ses plus durables victoires. Comme pas un, vous avez commenté Monet, Renoir, et je me souviens avec quelle émotion Cézanne m'a lu, un jour, à Aix, votre page sur le*

Sarcophage et l'Art égyptiens. C'est vous qui êtes et qui resterez l'historien de l'impressionnisme.

Vous sentez, mon cher maître, quel prix nous attachons donc à votre acceptation et quel précieux encouragement ce sera pour notre œuvre que de la penser approuvée par vous.

Je vous prie de croire toujours aux sentiments admiratifs de votre respectueux

Joachim Gasquet.

En huit ans, de 1912 à 1920, « l'émotion » s'était donc changée en « haine inexplicable » chez Cézanne, mort en 1906. Ce changement aussi est inexplicable.

XXXIX

Voyage en Norvège
Les Cathédrales. — Polémiques et critiques. — Émile Zola
André Michel. — Clemenceau

En 1895, Monet est en Norvège, et il m'écrit cette intéressante lettre sur son séjour au Nord :

Sandviken, par Christiana, 26 février 1895.

Cher ami, deux mots seulement pour vous rassurer sur mon sort et que vous ne me supposiez pas mort de froid.

Je suis émerveillé de tout ce que je vois dans ce merveilleux pays. J'ai fait des balades de quatre jours en traîneau, dans la montagne, sur les fjords, sur les lacs, c'est merveilleux! Tout cela par un froid de 25° à midi le plus souvent, mais n'ayant jamais souffert, au grand étonnement des Norvégiens qui sont plus frileux que moi! Je me porte comme un charme, malgré une infecte nourriture, mais que de mauvais sang je me suis fait de ne pouvoir peindre tout ce que je vois! Je ne savais où donner de la tête, et découragé, j'ai failli plusieurs fois prendre le train et rentrer...

Enfin, j'ai trouvé un coin passable comme installation, et me voici à l'œuvre depuis quelques jours seulement. J'ai mis en train huit toiles qui, si je ne suis pas trop contrarié par le temps, vous donneront, j'espère, une idée de la Norvège, des environs de Christiania, pays moins terrible que je ne pensais. Il aurait fallu aller dans le Nord, mais ce n'est guère possible en cette saison, enfin c'est rudement beau tout de même! Je n'ai pu voir un bout de mer ni d'eau quelconque, tout est gelé et recouvert de neige. Il faudrait vivre un an ici pour faire quelque chose de bien et encore, après avoir vu, et fait connaissance avec le pays.

J'ai peint aujourd'hui, une partie de la journée, sous la neige qui tombe sans arrêt; vous auriez ri de me voir entièrement blanc, la barbe couverte de glaçons « stalactités. »

Votre fidèle ami.

Dans le *Figaro* du 2 mai 1896, sous le titre *Peinture,* Émile Zola publie un article qui est une sorte de fanfare de victoire jouée en marche funèbre, un émerveillement à voir que l'art de 1866, l'art de Manet, de Monet, de Pissarro, a triomphé, que la peinture claire, la peinture de taches, la peinture de reflets, a transformé le Salon, mais c'est en même temps une conclusion mélancolique sur l'imitation qui sévit. Et l'on ne sait pas bien si Zola se réjouit ou regrette. Il y a de l'incertitude sous son style affirmatif, une sorte d'irritation à voir ce que la victoire est devenue dans les mains des victorieux et des profiteurs, il y a même, on le croirait, un désaveu des batailles anciennes. Lisez plutôt :

« *Je m'éveille et je frémis. Eh quoi! vraiment, c'est pour ça que je me suis battu? C'est pour cette peinture claire, pour ces taches, pour ces reflets, pour cette décomposition de la lumière? Seigneur! étais-je fou? mais c'est très laid, cela me fait horreur! Ah! vanité des discussions, inutilité des formules et des écoles! Et j'ai quitté les deux Salons de cette année en me demandant avec angoisse si ma besogne ancienne avait donc été mauvaise.* »

On dirait une déception personnelle, et je me souviens d'avoir eu avec Zola, lorsque j'ai été le voir en Angleterre au moment de l'affaire Dreyfus, une conversation, même une discussion, à propos de Manet, de Monet, de Cézanne, sur l'impressionnisme. L'auteur des « Rougon-Macquart » m'avouait cette déception, ne trouvait pas, dans les œuvres de ces maîtres, qu'il ne voyait pas dans leur ensemble, les éléments de composition qu'il affirmait nécessaires à l'œuvre d'art. Je lui objectais ses propres arguments d'autrefois et les notions nouvelles nées de l'évolution des artistes et de l'art qu'il avait soutenus. Il revenait toujours avec entêtement à son besoin de composition, à sa manière à lui, de construire un livre, il ne voyait chez ses anciens compagnons d'art que des morceaux,



POLY, PÊCHEUR DE KERVILLAOUEN
(BELLE-ISLE-EN-MER)
(1886)

J'ai peint aujourd'hui, une partie de la journée, sous la neige qui tombe sans arrêt; vous auriez ri de me voir entièrement blanc, la barbe couverte de glaçons « stalactites. »

Votre fidèle ami.

Dans le *Figaro* du 2 mai 1896, sous le titre *Peinture*, Émile Zola publie un article qui est une sorte de fanfare de victoire jouée en marche funèbre, un émerveillement à voir que l'art de 1866, l'art de Manet, de Monet, de Pissarro, a triomphé, que la peinture claire, la peinture de taches, la peinture de reflets, a transformé le Salon, mais c'est en même temps une conclusion mélancolique sur l'imitation qui sévit. Et l'on ne sait pas bien si Zola se réjouit ou regrette. Il y a de l'incertitude sous son style affirmatif, une sorte d'irritation à voir ce que la peinture est devenue dans les mains des victorieux et des profiteurs. [illegible] veu des batailles anciennes. Lisez plutôt :

« *Je me réveille et je frémis. Quoi ? vraiment, c'est pour ça que je me suis battu ? C'est pour cette peinture claire, pour ces taches, pour ces reflets, pour cette décomposition de la lumière ? Seigneur ! étais-je fou ? mais c'est très laid, cela me fait horreur ! Ah ! vanité des discussions, inutilité des formules et des écoles ! Et j'ai quitté les deux Salons de cette année en me demandant avec angoisse si ma besogne ancienne avait donc été mauvaise.* »

On dirait une déception personnelle, et je me souviens d'avoir eu avec Zola, lorsque j'ai été le voir en Angleterre au moment de l'affaire Dreyfus, une conversation, même une discussion, à propos de Manet, de Monet, de Cézanne, sur l'impressionnisme. L'auteur des « Rougon-Macquart » m'avouait cette déception, ne trouvait pas, dans les œuvres de ces maîtres, qu'il ne voyait pas dans leur ensemble, les éléments de composition qu'il affirmait nécessaires à l'œuvre d'art. Je lui objectais ses propres arguments d'autrefois et les notions nouvelles nées de l'évolution des artistes et de l'art qu'il avait soutenus. Il revenait toujours avec entêtement à son besoin de composition, à sa manière à lui, de construire un livre, il ne voyait chez ses anciens compagnons d'art que des morceaux,


Claude Monet
Belle isle 86

des ébauches. A part cela, il y a du vrai dans la conclusion de son article : « Tous ceux qui ont déterminé l'évolution d'une époque demeurent sur les ruines de leurs écoles. »

André Michel, qui a parlé avec compétence et sentiment des œuvres classées par le temps et par l'admiration, s'est exprimé avec prudence, et je crois, une sorte de réserve ironique, sur les artistes dont l'évolution s'accomplissait d'année en année. Dans son recueil de *Notes sur l'art moderne* (*Peinture*), publié en 1896, (Paris, Armand Colin, éditeur) il a consacré un chapitre à l'*Impressionnisme,* et un autre à *De quelques manières de peindre : Huile et détrempe.*

Il croyait à cette époque que le point extrême de l'évolution du paysage, dans la peinture moderne, était l'impressionnisme. Il a pu revenir de son erreur, d'abord parce que toute évolution est sans fin, ensuite parce qu'à l'impressionnisme ont succédé, d'abord le cézannisme, puis toute une série d'écoles se réclamant de la construction, de la simplification, et de diverses théories individuelles ambitieuses de groupements et formulant l'absolu. C'est une autre histoire qui a eu ses prophètes et qui aura ses commentateurs, dont on ne peut prévoir encore les conclusions. Je m'en tiens à la manifestation que j'admire toujours, si révolue qu'elle soit, et aux artistes qui ont, je crois bien, conquis définitivement leur entrée dans l'histoire de l'art. Pour en revenir à André Michel, il reconnaissait la logique de cette évolution de la peinture scrutant les phénomènes lumineux. Il déclarait l'instrument merveilleux, le moyen d'expression singulièrement riche, compréhensif et souple. On peut cesser d'être d'accord avec lui lorsqu'il affirme que ce moyen a été préparé pour le « grand artiste que nous attendons... et qui ne sera pas impressionniste. » Voilà, du coup, Manet, Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, frustrés de leur propre découverte. C'est qu'André Michel croit saisir des germes de décomposition et de mort « dans le principe poussé à l'extrême et à l'absurde par les doctrinaires de la nouvelle École ». Il estime une « acrobatie » que Monet ait peint des tableaux divers selon les heures diverses du jour, il n'admet pas cette division du poème de la lumière, parce

qu'il la trouve « puérile autant que vaine » et parce qu'elle aboutit à peindre des « nuances » et « comme les frissons les plus subtils de l'atmosphère ». Le développement d'un de ces thèmes de l'heure passagère, partant d'une « note suraiguë », lui paraît suivi dans une « logique de maniaque, poussant jusqu'à la tension douloureuse et maladive, le développement du thème. » Enfin, il réclame pour la nature, qui est, dit-il, absente de ces orchestrations. Il affirme, et combien il a raison, que les arbres existent, et les rochers aussi, et l'ossature puissante des terrains. Il paraît donc que Monet n'a pas peint de rochers à Belle-Ile, d'arbres au bord de la Creuse, de terrains de falaises à Étretat, etc! Il a pourtant peint tout cela avec une vérité difficile à contester, en même temps qu'il peignait les prairies mollement modelées par la brise, l'eau de la mer rythmique, la surface coulante des rivières, les bassins immobiles des nymphéas. A ces constructions, car, s'il y a un constructeur de paysages, c'est Monet, il a ajouté l'arrivée délicieuse de la lumière. Ne nous plaignons pas, André Michel, de tant de richesses nouvelles.

Un autre chapitre du même livre, à propos de *Quelques manières de peindre, huile et détrempe,* présente les œuvres de Monet exposées en 1895, comme le « dernier cri » de la peinture à l'huile. Il s'agit des *Cathédrales,* sur lesquelles « M. Monet institue ses expériences, ou plus exactement assouvit en de brillantes et arbitraires évocations son lyrisme exalté; — car d'étude de la nature, d'observations directes, de sincérité, il est bien entendu qu'il ne saurait ici être question. » L'écrivain décrit ensuite exactement, en langage chatoyant, cette série de *vues* ou de *visions* de la cathédrale de Rouen, mais c'est pour conclure que « le procédé a quelque chose d'exaspéré et de morbide », et qu' « après un tel effort et une si étonnante gageure, un tel abus et une telle dislocation du métier, la peinture à l'huile n'a plus rien à dire » ce qui est un résultat que Monet n'a eu garde de poursuivre et qu'il serait bien désolé d'avoir obtenu, lui qui croit que le fonds de la nature est inépuisable pour l'art. Et par réaction, André Michel se réclame de Corot, qu'il ne nomme pas, et de Puvis de Chavannes qu'il nomme. Il force à se souvenir que Corot a été aussi incompris que

Monet, qu'il a fallu la génération de Monet pour rendre l'hommage qui était dû à son œuvre délicieuse. Pour Puvis de Chavannes, Michel reconnaît loyalement qu'il a bénéficié de toutes les conquêtes de l'école du plein air, ce qui est d'une vérité absolue, mais je l'étonnerai sans doute en lui disant que l'idée qu'il fait naître en moi par ce rapprochement, c'est le regret qu'il n'ait pas été donné à Claude Monet de disposer de surfaces comme celles de l'Hémicycle de la Sorbonne, du « Bois sacré » de Lyon, de la « Vision antique » de Marseille, de l'Hôtel-de-Ville de Paris... Quels paysages incomparables, imprévus et glorieux, nous avons perdus à la méconnaissance du génie mural d'un tel artiste !

Il s'est, par contre, trouvé en Clemenceau un « critique d'art » inattendu, au jour où un accès d'ingratitude politique le rendait aux travaux de la vie privée et aux pures occupations de l'esprit. Il a parlé, lui aussi, des aspects de la Cathédrale de Rouen vus par Monet, et d'une manière à la fois savante et sensible qui doit trouver sa place ici. Un article qu'il publia dans la *Justice,* le 20 mai 1895, et qui trouva place dans *Le Grand Pan* (Paris, Fasquelle, 1896) montre Clemenceau ébloui à la fois par les phénomènes qui se déroulent dans l'espace et par leur répercussion dans l'œuvre d'art :

« *Dans le monde multiple,* dit-il tout d'abord, *ce qui nous doit précisément charmer, c'est l'instable vibration de vie qui anime le ciel et la terre et la mer, et toute la nature grouillante et toute la nature inerte. Eh bien, cette mouvante merveille de toute heure qui surgit à nos yeux de tous les spectacles de la planète lumineuse, ce miracle changeant, qui ne cesse que pour enfanter d'autres miracles, cette intensité de vie qui nous vient de l'homme ou de la bête, mais qui nous vient aussi de l'herbe, du bois et de la pierre, la terre nous en prodigue la fête sans jamais se lasser... Je vais de par le monde, j'interroge les choses, je tâche à saisir leurs fuyants aspects, à me mettre à l'unisson de leur harmonie, à pénétrer leur inexprimable mystère, à jouir des spectacles changeants dans une acuité de joie que je laisse au monde mouvant le soin de renouveler sans cesse... L'humanité*

vit dans un miracle, dans un miracle vrai, d'où elle peut incessamment tirer d'incroyables joies; seulement, elle ne le perçoit pas, ou pour parler avec plus de précision, elle commence à peine à en formuler la notion. Depuis des milliers et des milliers d'années, l'œil humain s'oppose à la planète qui lui renvoie, toute palpitante, les ondes de vie jaillies de l'incendie solaire. Tout ce qui nous est parvenu des monuments de l'art depuis la hache primitive d'une proportion heureuse et d'une coloration puissante, depuis les profils d'ours et de mammouth qu'un Léonard de l'âge de pierre dessina sur les os du musée de Saint-Germain jusqu'à la cathédrale de Monet, nous permet d'apprécier sommairement les phases de vision par où notre race a passé. »

Quand Clemenceau en vient à Monet, et qu'il l'observe changeant sa palette suivant les heures, il discerne immédiatement que le « *sujet immuable accusait plus fortement la mobilité lumineuse* ». Il en vient à formuler que « *chaque moment nouveau de chaque jour variable constitue, sous la mobile lumière, un nouvel état de l'objet qui n'a jamais été et jamais ne sera plus.* » Devant les vingt aspects de la cathédrale de Rouen, il apprend que l'art, « *en s'attachant à exprimer la nature avec une précision de plus en plus affinée, nous apprend à regarder, à percevoir, à sentir... La pierre elle-même vit, on la sent muante de la vie qui précède en la vie qui va suivre... Habilement choisis, les vingt états de lumière des vingt toiles s'ordonnent, se classent, se complètent en une évolution achevée. Le monument, grand témoin du soleil, darde au ciel l'élan de sa masse autoritaire qu'il offre au combat des clartés. Dans ses profondeurs, dans ses saillies, dans ses replis puissants ou ses arêtes vives, le flot de l'immense marée solaire accourt de l'espace infini, se brise en vagues lumineuses battant la pierre de tous les feux du prisme ou apaisées en obscurités claires.* »



EN CANOT SUR L'EPTE

(1887)

vit dans un miracle, dans un miracle vrai, d'où elle peut incessamment tirer d'incroyables joies; seulement, elle ne le perçoit pas, ou pour parler avec plus de précision, elle commence à peine à en formuler la notion. Depuis des milliers et des milliers d'années, l'œil humain s'oppose à la planète qui lui renvoie, toute palpitante, les ondes de vie jaillies de l'incendie solaire. Tout ce qui nous est parvenu des monuments de l'art depuis la hache primitive d'une proportion heureuse et d'une coloration puissante, depuis les profils d'ours et de mammouth qu'un Léonard de l'âge de pierre dessina sur les os du musée de Saint-Germain jusqu'à la cathédrale de Monet, nous permet d'apprécier sommairement les phases de vision par où notre race a passé. »

Quand Clemenceau [illegible] et qu'il l'observe changeant [illegible] « *chaque moment nouveau de chaque jour variable constitue, sous la mobile lumière, un nouvel état de l'objet qui n'a jamais été et jamais ne sera plus.* » Devant les vingt aspects de la cathédrale de Rouen, il apprend que l'art, « *en s'attachant à exprimer la nature avec une précision de plus en plus affinée, nous apprend à regarder, à percevoir, à sentir... La pierre elle-même vit, on la sent muante de la vie qui précède en la vie qui va suivre... Habilement choisis, les vingt états de lumière des vingt toiles s'ordonnent, se classent, se complètent en une évolution achevée. Le monument, grand témoin du soleil, darde au ciel l'élan de sa masse autoritaire qui s'offre au combat des clartés. Dans ses profondeurs, dans ses saillies, dans ses replis puissants ou ses arêtes vives, le flot de l'immense marée solaire accourt de l'espace infini, se brise en vagues lumineuses battant la pierre de tous les feux du prisme ou apaisées en obscurités claires.* »



XL

Expositions de 1895 et de 1898. — Essai critique et philosophique de Gabriel Séailles sur l'Impressionnisme

Du 10 au 31 mai 1895, dans la galerie Durand-Ruel, 16, rue Laffitte, 49 toiles sont exposées, subdivisées en 20 vues de la Cathédrale de Rouen : le *Portail,* le *Portail et la Cour d'Albane,* la *Cour de la maîtrise,* la *Cathédrale dans le brouillard;* 8 toiles de Vernon ou du bord de l'eau, par temps gris, brouillard, brume, soleil, temps calme, temps pluvieux; 8 vues des environs de Christiania (Norvège) : le *Village de Sandviken, Kolsaas;* 13 tableaux divers : les *Meules au Soleil couchant; Champs de tulipes* (Hollande); trois paysages de printemps; les *Glaçons* (Bennecourt); deux *Seine à Port-Villers;* les *Demoiselles* (Giverny); *Effet d'hiver sur la Seine* (Bennecourt); le *Pont de Vervit* (Creuse); les *Peupliers* (Bords de l'Epte); *Effet de neige à Giverny.*

En juin 1898, exposition Galerie Georges Petit de 61 tableaux de Claude Monet : série de la cathédrale de Rouen (1894), sept toiles : le *Portail,* le *Portail et la Tour d'Albane,* la *Cathédrale dans le brouillard* (matin), le *Portail au Soleil couchant;* 8 effets de neige (Norvège, 1895) : le *Mont Kolsaas,* près Christiania; le *Fjord,* près Christiania; *Dans la neige;* 24 tableaux de la série des Falaises : *Pourville,* le *Val Saint-Nicolas,* près Dieppe, la *Pointe du Petit-Ailly, Gorge du Petit-Ailly* (Varengeville), *Poste de Douaniers à Varengeville, Sur la Falaise* près Dieppe, — ces toiles datées de 1896-97; 18 toiles de la série des matins sur la Seine : le *Bras de Seine* près Giverny, l'*Ile des Orties* à Giverny, aux dates de 1896-97; et quatre tableaux de *Chrysanthèmes,* de 1897.

Le philosophe Gabriel Séailles, aux prises avec l'Impressionnisme, s'essaie à le définir dans une étude publiée par l'*Almanach du Bibliophile* pour 1898 (Édouard Pelletan, éditeur). Il désigne

comme le vrai maître du paysage impressionniste Claude Monet, et immédiatement accumule sur lui les opinions déjà anciennes qui auraient pu, pour un esprit comme celui de Séailles, être mieux soumises à la preuve des œuvres. Il croit que Monet ne discute pas avec la nature, qu'il s'y abandonne; que la nature se réfléchit en lui bien plutôt qu'il ne la réfléchit. On voit qu'il n'a pas vu Monet dans ses périodes de réflexion, avant et après l'exécution de l'œuvre. Le choix, chez Monet, comme chez ses compagnons d'art, a toujours été la première préoccupation, et l'on peut affirmer, sans avoir vu Monet au travail, que l'exécution prodigieuse ne fait que servir une conception toute puissante. Cela n'empêche pas Gabriel Séailles d'écrire : « *Il ne choisit pas, il ne cherche pas la synthèse expressive, il ne sait pas ce qui distingue un tableau d'une étude.* » Vous croyez cela, Gabriel Séailles! Je préfère ce que vous dites ensuite que son émotion est directe, qu'il veut fixer le phénomène, arrêter l'instant, ce qui n'est vraiment pas, on en conviendra, une œuvre ordinaire. Pourquoi faut-il que notre philosophe compare ce grand philosophe de la peinture qu'est Claude Monet à un enfant qui regarde monter la bulle irisée née de son souffle? Il croit trouver la preuve de ces belles affirmations dans ce fait que Monet se plaît à noter les divers aspects d'un même spectacle que la lumière incessamment métamorphose. Heureux fait! heureuse idée! qui nous ont valu les poèmes imprévus, hardis et magnifiques, des Meules, des Peupliers, de la Cathédrale, et plus tard de la Tamise, de Venise et des Nymphéas. Enfin, estimons-nous encore satisfaits que Séailles reconnaisse qu'à force de justesse et de sincérité, Monet arrive à la « fantaisie », et « parfois même à la poésie. »

Je conclus que Monet n'a pas contrevenu à la parole de Vinci que Séailles arbore en conclusion de son incertaine étude : « La pittura è cosa mentale. »

Je me souviens qu'un autre philosophe, ayant le sens subtil et exact de l'art, Stéphane Mallarmé, me montrait un jour chez lui un tableau de Claude Monet, les méandres d'une rivière à travers les prairies, il me faisait admirer la ligne sinueuse de l'eau lumineuse aux grâces fuyantes sous le ciel mystérieux, et il me dit ceci : « C'est aussi expressif que le sourire de la Joconde. »

XLI

L'affaire Dreyfus. — Retour de Monet vers Zola

Dès le début de l'affaire Dreyfus, Claude Monet envoya sa signature aux protestations contre le jugement à huis-clos et tout ce qui s'en est suivi. Ce bout de lettre, du 15 février 1898, au moment du procès Zola, dira son état d'esprit et son admiration pour l'acte de Zola :

... Je suis de loin et avec passion cet ignoble procès. Vous devez y aller chaque jour? Comme je voudrais y être! Vous devez être bien attristé de la conduite de bien des gens... J'admire de plus en plus Zola de son courage. Quelle tâche pour les avocats! J'attends anxieusement la plaidoirie de Clemenceau.

Il revient sur Zola le 25 février 1898 :

... L'admirable courage de Zola! C'est de l'héroïsme absolument! Je suis certain qu'avec un peu d'apaisement dans les esprits, tous ceux qui sont sensés se rendront à l'évidence, et reconnaîtront ce qu'il y a de beau dans l'acte de Zola.

Plus tard, en 1903, lorsqu'il s'agit du monument de Zola, il donne ainsi à Théodore Duret son avis motivé.

Giverny, par Vernon (Eure), 15 janvier 1903.

Mon cher Duret,

Maintenant je vous réponds, d'abord que je regrette profondément que Rodin ne soit pas chargé du monument de Zola, parce qu'il s'agissait là d'une question d'art, un hommage d'un grand sculpteur à un grand homme, et que là la question politique ne devait pas surgir. Quant à Constantin Meunier, dont

certes j'admire le talent, je vous dirai franchement que je ne le vois pas du tout *fait pour cela.*

Alors, me direz-vous, à qui s'adresser? Eh bien! à un jeune, ayant donné de belles promesses et qui dans un cas pareil pourra donner des preuves, et je pense tout de suite à Maillol, c'est le seul à mon avis hors Rodin.

Voilà tout ce que je puis vous dire.

Amitiés cordiales.

CLAUDE MONET.

XLII

Lettres de Rodin a Claude Monet

On peut placer ici quatre lettres de Rodin à Claude Monet, datées de 1897, 98, 99 et de 1904 :

Montrozier (Aveyron), 22 sept. 97.

Votre lettre m'a réjoui, car vous savez que préoccupés comme nous le sommes tous les deux par notre poursuite de la nature, les manifestations de l'amitié en souffrent, mais le même sentiment de fraternité, le même amour de l'art, nous a fait amis pour toujours, aussi suis-je heureux de recevoir votre lettre. Il serait si dur à un certain âge de perdre un ami ou plutôt de le voir indifférent, qu'à cette pensée je souffre aussi, mon cher ami. C'est toujours la même admiration que j'ai pour l'artiste qui m'a aidé à comprendre la lumière, les nuées, la mer, les cathédrales que j'aimais tant déjà, mais dont la beauté réveillée dans l'aurore par votre traduction m'a touché si profondément.

A vous donc mon cher ami, mon compagnon de route, avec mon très cher Mirbeau et Geffroy, groupe que j'aime.

A. Rodin.

L'année suivante :

7 juillet 98.

Mon bien cher ami,

Vous me rendez heureux avec votre appréciation sur le Balzac. Merci. Votre appréciation est une de celles qui m'étayent fortement, j'ai reçu une bordée, qui est pareille à celle que vous avez eu autrefois quand il était de mode de rire de l'invention que vous aviez eu de mettre de l'air dans les paysages.

Merci à Madame Monet d'avoir bien voulu aussi me faire connaître son opinion, j'y suis très sensible.

Votre exposition victorieuse donne de la force aussi à tous les artistes persécutés comme je le suis maintenant.

Quel effet, qui n'avait jamais été employé avant vous, et cette cathédrale dans le brouillard!

Amitiés, cher Monet, et merci aussi pour votre généreuse souscription.

Votre vieil ami. A. RODIN.

Pour la vente Sisley :

3 août 99.

Cher Ami,

Oui, mon cher Monet, mettez-moi sur votre liste, j'enverrai une petite tête en bronze ou un dessin.

Je vous félicite de cet acte et aussi, bien que je ne vous aie pas écrit, de l'exposition chez Petit où le Paysage de meules, *que je ne connaissais pas, m'a jeté dans une admiration que je ne croyais pas pouvoir augmenter.*

RODIN.

Pour la souscription de Monet au *Penseur :*

30 décembre 1904.

Mon cher maître,

Tous mes vœux, Monet, à votre famille, à madame Monet, à vos enfants, et merci d'avoir été du comité du Penseur, *et de votre souscription de deux cents francs.*

Tout cela, ami, est si bon d'être ainsi de temps en temps auprès l'un de l'autre, mais je suis certainement heureux que Geffroy m'ait dit ces temps-ci, que vous étiez plein d'ardeur.

Le Penseur *reste au Panthéon, tout est terminé.*

Votre admirateur,

A. RODIN.

XLIII

Souvenirs d'Alfred Sisley

Le 29 janvier 1899, Monet m'annonce la mort d'Alfred Sisley :

... Le pauvre Sisley m'avait fait demander de venir le voir il y a huit jours, et j'avais bien vu, ce jour-là, que c'était un dernier adieu qu'il voulait faire. Pauvre ami, pauvres enfants!

C'est dans sa cinquante-neuvième année, après la torture d'une maladie de plusieurs mois, que Sisley termina une existence vouée opiniâtrement à l'art et au travail. Il avait éprouvé, en même temps que ses amis du groupe impressionniste, les difficultés de la vie, et l'on peut dire de lui que s'il a connu le triomphe de sa cause, il a succombé néanmoins en pleine bataille, car il n'a guère profité de la vogue qui venait enfin à ses tableaux, admis aux musées et aux galeries des amateurs, après avoir été seulement goûtés et recherchés par un petit nombre. Toute son existence fut en proie à la lutte, à l'inquiétude. Il a été sans cesse à la peine, il n'a guère été à l'honneur. La veille de sa mort, il connaissait les mêmes affres qu'aux jours de ses débuts. Que dis-je? il n'y a ni tristesse, ni désespoir à l'heure de l'entrée dans la vie, mais quelle mélancolie et quelle amertume doivent être celles de l'artiste vieilli, chargé de famille, et forcé encore de résoudre au jour le jour la terrible difficulté de vivre! Pourquoi ne pas dire que ce fut le sort de Sisley, puisqu'il le supporta avec cet héroïsme farouche et caché qui ennoblit si mystérieusement la vie des solitaires. S'il gémit et désespéra, ce fut en secret, et pour les siens. Pour lui, j'affirme, avec ceux qui l'ont connu tout au long de sa carrière, qu'il n'eut jamais que la préoccupation de son art, l'orgueil de vaincre la nature en ce combat journalier que livre l'artiste, l'espoir qu'il aurait fixé sur ses toiles un peu de la beauté fugitive des choses éternelles.

Cet espoir n'aura pas été trompé. On peut prévoir que la gloire viendra à ces œuvres fortes et charmantes. Sisley a été le poète délicieux des bords des rivières, et de ces petites villes qui épanouissent leur beauté fraîche et tranquille sur les bords de la Seine et du Loing, Saint-Mammès où il habita longtemps, Moret, où il est mort. D'une belle journée de promenade passée avec lui, j'ai gardé les récits, qu'il faisait avec tant de perspicacité et d'esprit, de la vie des riverains, des bateliers, et de ceux qui passent, sur leurs lourds bateaux, en nomades et en bohèmes de l'eau. J'ai gardé aussi le vif souvenir de son sentiment de nature, de la manière fine et éloquente dont il célébrait les décors si bien évoqués par ses toiles, non seulement *Moret* et *Saint-Mammès,* mais les merveilleuses toiles de *Marly,* de la *Seine débordée,* des *Régates d'Argenteuil* (au Luxembourg), des *Côtes anglaises.*

Son renom d'artiste se fixera et s'accroîtra. Il a peint, d'une manière franche et jolie, forte et délicate, l'enveloppement lumineux des choses, les feuillages des rives et des îles, les chalands amarrés à l'ombre, les maisons dressées au-dessus des berges. Il a été un peintre admirable des ciels, il a su exprimer la profondeur de l'éther et faire voguer les escadres de nuages au large de cet infini. Il est venu à son tour, avec l'amour de la nature radieuse, dire le charme, la douceur de tant de paysages d'un jour. Un hommage unanime ira vers cette vie probe, fière, désintéressée. L'œuvre restera dans l'histoire de l'art de notre temps.



JEUNE FILLE A L'OMBRELLE

(1887)

Cet espoir n'aura pas été trompé. On peut prévoir que la gloire viendra à ces œuvres fortes et charmantes. Sisley a été le poète délicieux des bords des rivières, et de ces petites villes qui épanouissent leur beauté fraîche et tranquille sur les bords de la Seine et du Loing, Saint-Mammès où il habita longtemps, Moret, où il est mort. D'une belle journée de promenade passée avec lui, j'ai gardé les récits, qu'il faisait avec tant de perspicacité et d'esprit, de la vie des riverains, des bateliers, et de ceux qui passent sur leurs lourds bateaux, en nomades et en bohèmes de l'eau. J'ai gardé aussi le vif souvenir de son sentiment de nature, de la manière fine et éloquente dont il célébrait les décors si bien évoqués par ses toiles, non seulement *Moret* et *Saint-Mammès*, mais les merveilleuses toiles de *Marly*, de la *Seine débordée*, des *Régates d'Argenteuil* (au Luxembourg), des *Côtes anglaises*.

Son renom d'artiste se fixera et s'accroîtra. Il a peint, d'une manière franche et jolie, forte et délicate, l'enveloppement lumineux des choses, les feuillages des rives et des îles, les chalands amarrés à l'ombre, les maisons dressées au-dessus des berges. Il a été un peintre admirable des ciels, il a su exprimer la profondeur de l'éther et faire voguer les escadres de nuages au large de cet infini. Il est venu à son tour, avec l'amour de la nature radieuse, dire le charme, la douceur de tant de paysages d'un jour. Un hommage unanime ira vers cette vie probe, fière, désintéressée. L'œuvre restera dans l'histoire de l'art de notre temps.



XLIV

Vente de la collection Desfossés et de la collection Chocquet

La vente de la collection Desfossés, où il y avait des tableaux de haute importance comme l'*Atelier* de Courbet, la *Toilette* de Corot, eut lieu en l'hôtel Desfossés, le 26 avril 1899.

Quatre tableaux de Claude Monet y figuraient : *La Rivière* (1885) ; les *Déchargeurs de charbon;* la *Seine à Asnières;* l'*Eglise de Vernon*. Le préfacier, Georges Lafenestre, après les éloges tout naturellement acquis à Corot, Delacroix, Courbet, Daumier, indiquait discrètement quelques réserves à propos des peintres nouveaux. Toutefois, il décrivait exactement les toiles de Monet. Il admirait, dans la *Seine à Asnières,* « les lourdes péniches, pressées le long d'un quai couvert de maisons bariolées », et admirait comment l'intensité et le mouvement des couleurs étaient rendus avec un éclat extraordinaire. Sa description des *Déchargeurs de charbon* était particulièrement heureuse : « *Les silhouettes, montantes et descendantes, des portefaix marchant sur les longues et minces planches jetées entre les quais et les chalands, prennent un aspect démoniaque et fantastique sur le fond triste du paysage traversé par une arche de fer comme par un pont infernal.* »

Parmi les premiers admirateurs des peintres impressionnistes, il y eut M. Chocquet, celui que les artistes devenus ses amis appelaient familièrement le père Chocquet. Il était employé au ministère des Finances, habitait rue de Rivoli, au dernier étage d'une maison d'où il pouvait contempler le jardin des Tuileries. Là, il réunissait toutes ces belles et jolies choses que l'on vit à la vente qui suivit la mort de sa veuve, en juillet 1899 : meubles anciens,

tableaux et dessins, tous d'un goût raffiné. Théodore Duret, qui l'a bien connu aussi, et qui a écrit la préface du catalogue de la vente, le montre, vers 1878, comme un homme maigre et élancé, avec un front découvert, auréolé de cheveux blancs, tel que l'a peint Renoir dans ce charmant portrait aux yeux noirs, à la bouche sinueuse et serrée. Il était, dit aussi Duret, d'une politesse parfaite et d'une grande modestie.

Tout d'abord, il avait voué son admiration et ses économies à Delacroix. Il possédait de lui des toiles : *L'Annonciation, Le roi Jean à la bataille de Poitiers, Le naufrage,* l'esquisse de la *Bataille de Taillebourg,* une recherche pour Médée, un portrait présumé de Mme Villot, la *Neige*, l'esquisse d'*Ovide en exil chez les Scythes, Jésus et le paralytique,* les esquisses d'*Hercule enchaînant Nérée* et d'*Hercule délivrant Hésione,* la *Vierge des Moissons,* esquisse datée de 1819, pour l'église d'Orcemont; l'esquisse de la *Muse inspirant Hésiode,* une *Sainte Famille*, un *Faust,* un *Chemin de forêt,* une *Ville arabe,* l'*Enfant à la pomme;* des études de chevaux; et plus de soixante aquarelles, pastels, lavis, dessins, représentant des études d'animaux, de fleurs, de paysages marins et terrestres, des vues d'Algérie, des personnages costumés.

C'est ce collectionneur d'œuvres de Delacroix, et aussi de Corot, Dehodencq, Courbet, Daumier, Tassaërt, qui devint l'un des partisans les plus convaincus, l'un des défenseurs les plus éloquents, par la parole et par l'action, du groupe des peintres impressionnistes. Il recueillit des œuvres de Manet, Claude Monet, Berthe Morisot, Renoir, Pissarro, Sisley, Cézanne, à une époque où ces artistes étaient flétris par les journaux, dédaignés par les amateurs. Il possédait de Renoir, le *Moulin de la Galette*, chef-d'œuvre aujourd'hui classé comme l'un des plus représentatifs d'un temps et d'un art; de Cézanne, l'Arlequin et le Pierrot du *Mardi Gras;* de Berthe Morisot, le *Secret du Miroir;* de Manet, les *Paveurs de la rue de Berne*, et *Monet dans son atelier*, titre donné par Manet, qui disait « Monet? Son atelier, c'est son bateau ». Cette précieuse toile nous montre le peintre, assis dans sa barque et peignant. Il est vêtu de blanc, chemise à rayures rouges, pantalon de flanelle,

chapeau de paille à ruban rouge. Sur la toile placée devant Claude Monet, le paysage environnant apparaît, vagues de la Seine, maisonnettes de banlieue, arbres de la berge, tuyaux d'usine. Des nuages passent dans le ciel bleu. Monet n'est pas seul. A l'abri du tendelet de la barque, sa femme est paisiblement assise. Tout est lumière et repos. Le regard de Monet est fixé sur les choses. Il est attentif et heureux. Sa compagne est auprès de lui. Son ami, invisible ici, peint non loin. Tous trois, au repos, échangent les propos que leur inspirent la vie qu'ils connaissent et la nature qui les entoure. Heureuse journée d'échange entre deux artistes, et dont il reste ce souvenir.

Le père Chocquet possédait aussi de Claude Monet dix toiles : la *Prairie*, où des femmes, des enfants, s'avancent dans l'herbe haute et les fleurs, dans un décor d'arbres et de collines, encore une image de bonheur ; *La Meule*, de 1885, jour d'été, ciel bleu, peupliers feuillus, meules dans la prairie, femme et enfant au repos à l'ombre ; *Falaise à Varengeville* (1882), une de ces toiles de vision hardie et imprévue, où le coin de terre battu de la mer et du vent surplombe avec son herbe tenace et son abri de vieilles briques, l'abîme maritime tout frémissant du mouvement des marées ; *Argenteuil*, où les bateaux à voiles dansent sur la Seine devant les chalets de villégiature ; *Sloops de pêche*, les bateaux amarrés, voiles roulées, entre le ciel gris et l'eau grise ; *Matinée*, la promenade d'un bateau entre les arbres qui bordent les rives ; *Femmes et fleurs*, un tableau de 1875, deux jeunes femmes parmi les feuillages et les fleurs ; *Marée haute*, de l'eau qui monte, des bateaux qui partent ; *Pommes et raisins*, où la maîtrise de la nature morte s'exprime d'une manière merveilleuse par le panier rempli de grains noirs et blancs, la nappe où roulent les pommes rouges et jaunes ; enfin, *Méditation*, du peintre de figures qui aurait pu être le premier dans l'art du portrait et de l'expression, comme il a été le premier dans la construction colorée et lumineuse du paysage.

XLV

L'Exposition centennale de 1900. — Témoignage de Monet pour Rodin. — Une critique d'André Mellerio.

Au moment de l'Exposition de 1900, lorsque fut installé au Cours-la-Reine le pavillon où furent réunies les œuvres de Rodin, le catalogue fut précédé de préfaces de Carrière, Jean-Paul Laurens, Claude Monet, A. Besnard.

Claude Monet écrivit les simples lignes suivantes :

Giverny, par Vernon (Eure).

Vous me demandez de vous dire, en quelques mots, ce que je pense de Rodin.

Vous le savez ce que j'en pense, mais, pour le bien dire, il me faudrait un talent que je ne possède pas ; écrire n'est pas mon métier. Mais ce que je tiens à vous dire, c'est ma grande admiration pour cet homme unique en ce temps et grand parmi les plus grands.

L'exposition de son œuvre sera un événement. Le succès en est certain et sera la consécration définitive du bel artiste.

Claude Monet.

L'exposition de 1900 aurait dû être l'occasion de montrer réunies les œuvres de ce groupe de peintres qui livraient bataille pour la liberté de leur art depuis 1865. Ils ne furent admis, grâce à la présence de Roger Marx dans le comité de direction, qu'à la Centennale, mais exclus de la Décennale, régie par un jury où dominait l'Institut, malgré les voix de Carrière, Besnard, Cazin, de Fourcaud. On ne vit donc pas les œuvres nées entre 1890 et 1900, telles que les *Meules*, les *Peupliers*, les *Cathédrales*, de Monet ; les *Baigneuses*, les *Femmes au piano*, de Renoir ; les *Vues de Rouen*

et de Paris, de Pissarro, etc. A la Centennale, André Mellerio, dans sa brochure : *L'Exposition de 1900 et l'Impressionnisme* (Floury,1900) protestait contre la place donnée à l'Impressionnisme : « *Elle est*, disait-il, *aussi restreinte qu'incomplète. Quelques anciens paysages de Monet, Pissarro et Sisley. Des figures de Renoir, à peu près toutes (sauf la* Loge *et la* Danseuse*)... De rares Cézanne, très peu de Berthe Morizot, un Guillaumin, des Boudin clairsemés de ci et de là, — et puis c'est tout. A la vue de cette petite salle claire, gaie, emplie de talents, on éprouve une joie, hélas! mitigée, quand on songe, devant la manifestation tronquée, à ce qu'aurait été celle qu'on rêve plus vaste infiniment et plus complète* ». Ce qu'il fallait faire, c'était, dit André Mellerio, une exposition générale de tout l'Impressionnisme : « *Ainsi pouvait éclater l'apport précis et définitif constitué pour l'Ecole Française à la fin de ce* XIXe *siècle qui n'a pas été seulement le siècle de la vapeur et de l'électricité, mais aussi un siècle d'art non interrompu, du moins pour la peinture... Bref, parmi tant de palais, il fallait — le palais de l'Impressionnisme.* »

XLVI

La Collection Moreau-Nélaton et la Collection Camondo au Louvre

Claude Monet est sur le seuil du Louvre avec la Collection Moreau-Nélaton, offerte à l'État en 1907, et logée provisoirement aux Tuileries, pavillon de Marsan, dans le musée des Arts décoratifs. C'est tout un ensemble de peintures et de dessins, raccourci de l'art du XIXe siècle, par Prudhon, Géricault, Delacroix, Ingres, Decamps, Corot, Rousseau, Millet, Courbet, Chasseriau, Charlet, Couture, Daumier, Troyon, Diaz, Daubigny, Fromentin, Puvis de Chavannes, Fantin-Latour, Boudin, Jongkind, Constantin Guys, Édouard Manet, Pissarro, Sisley, Berthe Morisot, Eugène Carrière.

Musée précieux, où Delacroix, Decamps, Corot, sont admirablement en valeur, où il y a des œuvres capitales, telles que l'*Hommage à Delacroix*, de Fantin-Latour, le *Déjeuner sur l'herbe,* d'Édouard Manet, l'*Intimité,* de Carrière. Claude Monet y est présent avec neuf tableaux, datés de 1864 à 1873, de l'époque où sa peinture était dédaignée de tous : une *Nature morte* (1864); la *Route du Bas-Bréau* (*Forêt de Fontainebleau*) (1866); *Zaandam* (*Hollande*) (1871); *Chasse-marée à l'ancre; Rouen* (1871); *Carrières Saint-Denis* (1872); les *Coquelicots* (*Argenteuil*) (1873); le *Repos sous les lilas (Argenteuil)* (1873); le *Pont du chemin de fer, à Argenteuil* (1873); *Grosse mer à Étretat* (1873).

Claude Monet est au Louvre par l'entrée au musée de la Collection d'Isaac de Camondo, en 1914. On dut déroger à l'usage qui n'admet pas au Louvre les artistes vivants ou décédés depuis moins de dix ans. Les œuvres de Claude Monet furent donc admises avec une collection de Delacroix, Corot, Jongkind, Boudin, Manet, Degas, Renoir, Cézanne, Pissarro, Sisley, Puvis de Chavannes, Forain, Van Gogh, Toulouse-Lautrec.

Ces œuvres de Monet, au nombre de quatorze, composent un ensemble remarquable, où les différentes époques de l'art de l'artiste sont représentées. Ce sont, par ordre de dates :

La Charrette, route sous la neige à Honfleur (1865).
Les Barques, régates à Argenteuil (1874).
Le Bassin d'Argenteuil (1875).
La Seine à Vétheuil, effet de soleil après la pluie (1879).
La Seine à Port-Villez, près de Vernon (1883).
La Cathédrale de Rouen. Le portail; temps gris (1894).
La Cathédrale de Rouen. Le portail; soleil matinal (1894).
La Cathédrale de Rouen. Le portail et la tour d'Albane; effet du matin (1894).
La Cathédrale de Rouen. Le portail et la tour d'Albane; plein soleil (1894).
Bras de Seine, près Giverny (1897).
Le Bassin aux Nymphéas; harmonie verte (1899).
Le Bassin aux Nymphéas; harmonie rose (1900).
Vétheuil, soleil couchant (1901).
Londres. Le Parlement. Trouée de soleil dans le brouillard (1904).

XLVII

De 1902 a 1904
Camille Mauclair et son livre de l' « Impressionnisme »

Du 20 au 28 février 1902, galerie Bernheim, 8, rue Laffitte, il y a une exposition d'œuvres récentes, de Camille Pissarro, peintes à Dieppe et à Paris, et d'une nouvelle série de Claude Monet, consacrée à Vétheuil, six tableaux représentant Vétheuil au soleil, par temps gris, par ciel couvert, par temps orageux, le matin, et l'après-midi.

Dans son livre de l'*Impressionnisme*, paru l'année suivante, Camille Mauclair, dont la critique d'idées est toujours d'une admirable justesse ou d'une étonnante logique d'imagination, fait partir avec raison le mouvement impressionniste du réalisme, qui fut une réaction, dit-il, contre la peinture classique et romantique. Cette réaction a pu paraître nette au moment de l'apparition des œuvres et des polémiques, mais historiquement, pour le romantisme, elle n'est pas si tranchée. L'examen des œuvres de Millet, de ses scènes rustiques si fortement et paisiblement montées au style; des œuvres de Legros, où le mysticisme des simples s'allie à une philosophie de résignation pessimiste; des œuvres de Fantin-Latour, divisées en sobres évocations du réel et en rêveries colorées issues de la musique, si tout cela s'écarte de l'art de Paul Delaroche et de l'École de Rome, en revanche, avec les différences d'individualités, n'est-ce pas là une suite et un développement du mouvement de 1830? Reste Courbet, qui suffit à Mauclair pour taxer le réalisme d'*anti-intellectuel*. Courbet ne serait qu'un « magnifique ouvrier », titre en effet difficile à lui contester, mais avec des « idées rudimentaires ». Il n'y a pas dans son œuvre « d'émotion autre que celle qui résulte de la maîtrise technique. »

LA MÉDITERRANÉE SOUS LE MISTRAL

(1888)

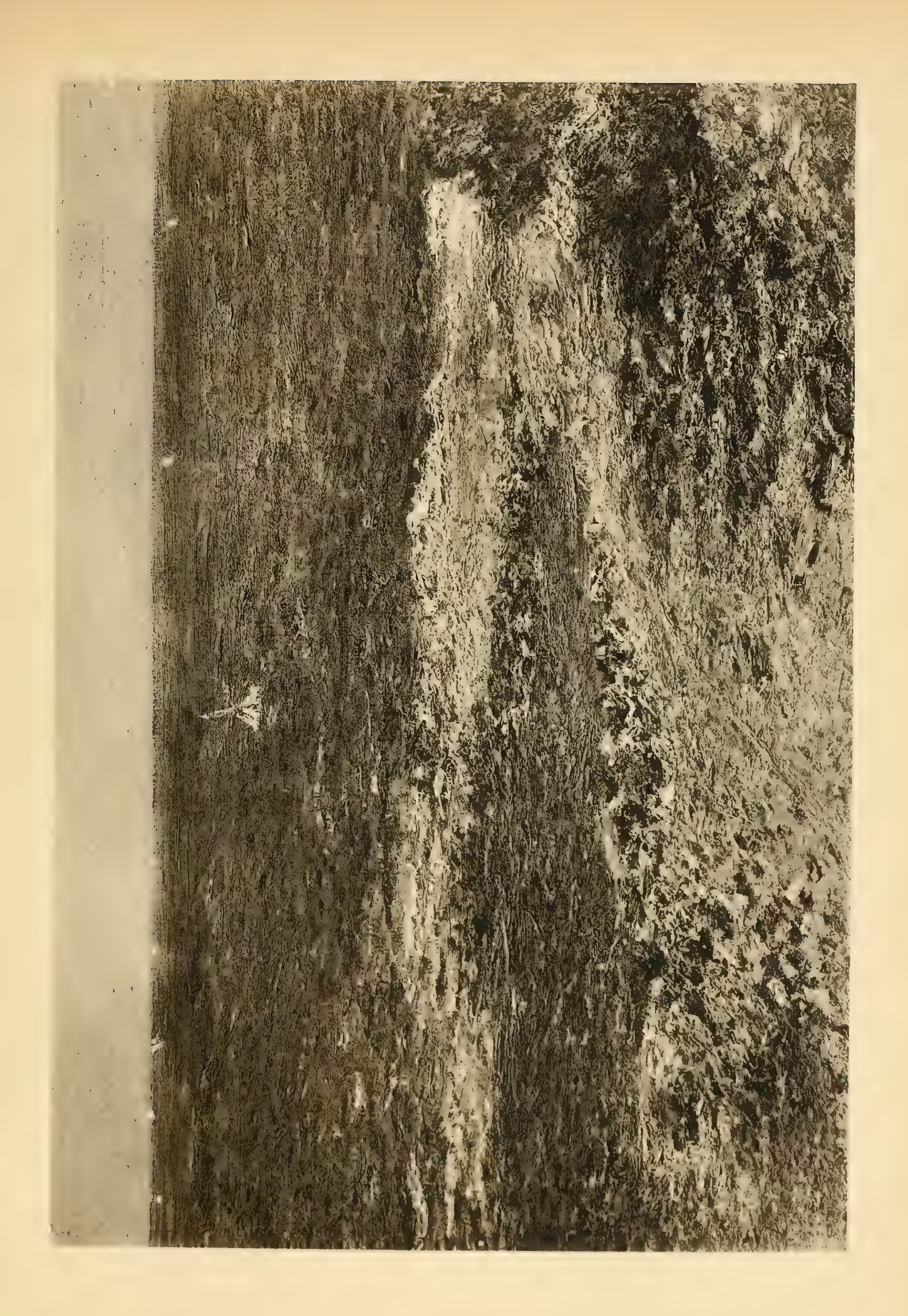
XLVII

De 1902 à 1904

Camille Mauclair et son livre de l' « Impressionnisme »

Du 20 au 28 février 1902, galerie Bernheim, 8, rue Laffitte, il y a une exposition d'œuvres récentes, de Camille Pissarro, peintes à Dieppe et à Paris, et d'une nouvelle série de Claude Monet, consacrée à Vétheuil, six tableaux représentant Vétheuil au soleil, par temps gris, par ciel [illegible] le matin, et l'après-midi.

Dans son livre de l'*Impressionnisme*, paru l'année suivante, Camille Mauclair, dont la critique d'idées est toujours d'une admirable justesse ou d'une étonnante logique d'imagination, fait partir avec raison le mouvement impressionniste du réalisme, qui fut une réaction, dit-il, contre la peinture classique et romantique. Cette réaction a pu paraître nette au moment de l'apparition des œuvres et des polémiques, mais historiquement, pour le romantisme, elle n'est pas si tranchée. L'examen des œuvres de Millet, de ses scènes rustiques si fortement et paisiblement montées au style; des œuvres de Legros, où le mysticisme des simples s'allie à une philosophie de résignation pessimiste; des œuvres de Fantin-Latour, divisées en sobres évocations du réel et en rêveries colorées issues de la musique, si tout cela s'écarte de l'art de Paul Delaroche et de l'Ecole de Rome, en revanche, avec les différences d'individualités, n'est-ce pas là une suite et un développement du mouvement de 1830? Reste Courbet, qui suffit à Mauclair pour taxer le réalisme d'*anti-intellectuel*. Courbet ne serait qu'un « magnifique ouvrier », titre en effet difficile à lui contester, mais avec des « idées rudimentaires ». Il n'y a pas dans son œuvre « d'émotion autre que celle qui résulte de la maîtrise technique. »



Ce jugement me paraît l'injustice même[1]. Courbet a aidé sans doute à l'établir et à le propager par son goût des manifestes retentissants, par ses déclamations paradoxales, par la manière dont il jouait son rôle de rustique, par ses séjours à la brasserie. Il est évident qu'il n'avait pas besoin de codifier une philosophie de l'art, qu'il pouvait laisser ce soin à Castagnary, à Proudhon, voire à Champfleury. Mais pour ses allures, il ne faut pas oublier qu'il était un Franc-Comtois à la verve débridée, qu'il aimait la mystification, et même la farce, comme d'autres artistes et gens de lettres de son temps. J'avoue qu'il ne me déplaît pas lorsqu'il chante les chansons populaires de son répertoire inépuisable, et que sa naïve vanité ne m'offusque nullement. Ce qui importe d'ailleurs, ce n'est pas la manière d'être de l'homme, ni même sa vie qui sombra dans le drame de la Commune et de la Colonne. Je demande qu'on le juge sur ses grandes et belles œuvres, sur ses œuvres choisies, si l'on veut, où il a mis le meilleur, le profond, le secret de lui-même : l'*Enterrement à Ornans*, l'*Après-midi à Ornans*, les *Casseurs de pierres*, les *Demoiselles de village*, les *Demoiselles de la Seine*, les *Amants dans la campagne*, le *Bonjour M. Courbet*, l'*Atelier*, la *Source*, les paysages de son pays, les marines... Pourquoi ne pas voir et reconnaître dans ces œuvres une autre émotion que celle du métier? Il y a l'émotion de l'homme devant la vie, il y a la représentation de la vie contemporaine. Dans l'*Enterrement*, il y a le style et la sensibilité. Jamais page plus grave et plus belle n'a été dédiée en hommage à la mort. Chaque visage des assistants dit la pensée de l'adieu, et le groupe des femmes qui pleurent autour de celle dont on ne voit pas le visage caché par le mouchoir, ce groupe de statues noires est aussi beau que l'antique. Et l'*Après-midi à Ornans*, cette musique dans la pénombre, n'est-ce pas l'évocation d'un sensitif? Et les *Casseurs de pierres*, n'est-ce pas le poème imposant, inexorable, terrible, du travail humain? C'est de cela qu'il faut tenir compte plus que des farces, avec curés revenant de la conférence. Et les paysages? ne sont-ils pas d'un amant de la

1. Il a d'ailleurs été revisé, je me hâte de le proclamer avec joie, par Mauclair lui-même dans un superbe et loyal article paru dans le *Progrès de Lyon*, le 5 novembre 1921, lors de l'entrée victorieuse de l'*Atelier* de Courbet au Louvre.

nature adorant les feuilles qui bruissent, l'eau qui s'égoutte à travers les roches, les passages furtifs d'animaux? Et les divinités qui hantent les sous-bois et les sources, ne sont-elles pas dignes de l'éternelle mythologie? Et les *Demoiselles de village*, les *Demoiselles de la Seine*, si admirables d'observation et de signification? Et l'*Atelier*, enfin, que ce réaliste intitule *Allégorie réelle*, ne suffit-il pas à prouver, avec son peintre et son modèle, avec les types humains qui l'entourent, les écrivains qui l'accompagnent, qu'il peut y avoir, qu'il y a, dans le réalisme de Courbet, comme dans celui de Millet, de Legros, de Fantin, non seulement des éléments littéraires et symboliques, mais l'élément psychologique, et que la réalité a son intellectualisme et son idéal? Je crois d'ailleurs que ces éléments sont admirables lorsque la peinture est admirable, mais qu'ils ne se suffisent pas à eux-mêmes lorsque la peinture est médiocre. Des pêches, un gobelet, des biscuits peints par Chardin, valent mieux que tout l'étalage philosophico-symbolique de Bœcklin.

Sur la nouveauté apportée par Courbet et qui est la représentation de la vie contemporaine, j'entends encore Carrière observant que le grand peintre de la vie moderne a été Courbet, et non Delacroix, malgré l'objection de la *Liberté sur les barricades*. Camille Mauclair dit lui-même que ce n'est pas en s'attardant à imiter les styles du passé que l'on continue une tradition d'art, mais en dégageant l'expression immédiate de chaque époque. C'est ce qu'ont fait les réalistes, depuis Daumier, Gavarni, Millet, Courbet, Legros, Fantin, jusqu'à Manet, Degas, Raffaëlli, Forain, chacun avec sa sensibilité particulière. Il est nécessaire de montrer ainsi le point de départ de l'impressionnisme dans le réalisme.

Tout ce qui suit du livre de Camille Mauclair sur la théorie issue des œuvres impressionnistes, la division du ton, les couleurs complémentaires, l'étude de l'atmosphère, est supérieurement exposé. J'observerai seulement que, ceci admis que dans la nature aucune couleur n'existe par elle-même, la lumière seule pouvant la désigner à la vision, il n'en est pas moins vrai que les choses se révèlent en vert, ou en rouge, ou en bleu, ou en jaune, ou en violet. Il y a donc, sous la lumière, un ton local qui attend dans la nuit le rayon qui le définira. Quoi qu'on en ait dit, ce ton local a

continué à jouer son rôle dans la peinture impressionniste, malgré la coloration et la décoloration apportées par les phases de la lumière. De là, cette manière de peindre que Mauclair définit savamment chez Claude Monet par la « juxtaposition infiniment variée d'une foule de taches de couleurs dissociant les tons du spectre, et dessinant les formes des objets par l'arabesque de leurs vibrations ». Avec combien de raison Mauclair ajoute :

« *On a jugé facile cette juxtaposition de taches, parce qu'elle semblait plus vague qu'un bon dessin bien soigné, tel que l'école l'enseigne. En réalité, la technique impressionniste est terriblement difficile... Il a fallu la force prodigieuse de Monet et de Renoir pour qu'on s'imaginât que leur art était aisé! Il y faut une sensibilité raffinée et une science chromatique complète. Une œuvre ainsi peinte ne peut être retouchée.* »

Après l'exposé d'une si belle exactitude, Mauclair étudie surtout Manet, Monet, Degas et Renoir, réunit sommairement dans un autre chapitre Pissarro, Sisley, Cézanne, Berthe Morisot, Mary Cassatt, Caillebotte, Lebourg, Boudin; puis Raffaëlli, Lautrec, Forain, Chéret, Louis Legrand, Renouard, Lepère, Henri Rivière; puis les néo-impressionnistes, Seurat, Signac, et le groupe qui a exposé avec eux. Le chapitre sur Monet est d'une belle admiration appuyée de descriptions et de raisons de cette valeur :

« *En général un motif très simple lui suffit, une meule, quelques troncs grêles s'élevant au ciel, un bouquet d'arbustes. Mais il s'affirme aussi dessinateur puissant lorsqu'il aborde des thèmes plus complexes. Nul comme lui ne sait ériger un rocher dans les vagues tumultueuses, faire comprendre l'énorme ossature d'une falaise remplissant toute la toile, étager un village sur une colline dominant une rivière, donner la sensation d'un bouquet de pins tordus par le vent, jeter un pont sur un fleuve, exprimer la massivité du sol gisant sous le soleil de l'été. Tout cela est construit avec ampleur, justesse et force, sous la symphonie délicieuse ou ardente des atomes lumineux. Les tons les plus imprévus se jouent dans les feuillages; de près, on s'étonne de les voir*

zébrés de hachures orangées, rouges, bleues, jaunes, et à distance la fraîcheur des frondaisons vertes apparaît évoquée avec une infaillible vérité.

L'œil recompose ce que le pinceau a dissocié, et l'on s'aperçoit avec stupeur de toute la science, de tout l'ordre secret qui a présidé à cet amoncellement de taches, qui semblaient projetées en une pluie furieuse. C'est une véritable musique d'orchestre où chaque couleur est un instrument au rôle distinct, et dont les heures, avec leurs teintes diverses, représentent les thèmes successifs. Monet reste l'égal des plus grands paysagistes dans la compréhension du caractère propre de chaque sol étudié, ce qui est la suprême qualité de son art. »

XLVIII

Six études de Wynford Dewhurst Georges Lanoë, Georges Grappe, Georges Rodenbach Achille Ségard, Louis Lumet

En 1904, un peintre anglais, Wynford Dewhurst, publiait à Londres, chez l'éditeur George Newnes, dans le Strand, un volume sur la peinture impressionniste : *Impressionist painting, its genesis and development*, avec cette dédicace :

a Monsieur Claude Monet

en témoignage d'estime et d'admiration, Wyndford Dewhurst.

Chelmscote Leighton Buzzard Mars 1904

Les chapitres portaient ces titres : I. *L'Évolution de l'idée impressionniste;* II. *Jongkind, Boudin et Cézanne;* III. *Édouard Manet;* IV. *Le Groupe impressionniste;* V. *Claude Monet;* VI. *Pissarro, Renoir, Sisley;* VII. *Quelques jeunes impressionnistes : Carrière, Pointelin, Maufra;* VIII. *Réalistes : Raffaëlli, Degas, Toulouse-Lautrec;* IX. *Les femmes peintres : Berthe Morisot, Mary Cassatt, Marie Bracquemond, Eva Gonzalès;* X. *La Peinture claire; Claus, Le Sidaner, Besnard, Didier-Pouget;* XI. *Impressionnistes américains : Whistler, Harrison, Hassam;* XII. *Un impressionniste allemand : Max Liebermann;* XIII. *Influences et tendances.*

On voit clairement par ce sommaire les erreurs et les mélanges, qu'il importe peu de signaler davantage, devant la bonne volonté évidente. Il y avait de cet esprit incertain, aux affirmations trop nettes, dans le choix des illustrations et dans le texte. Toutefois, s'il était excessif de placer une figure de Max Liebermann en frontispice, il était intéressant de voir comme pièces à l'appui des

reproductions de Turner, Constable, Bonington, précédant les images d'après Jongkind, Boudin, Cézanne, Manet, Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, Berthe Morisot, pour l'art des paysagistes; Raffaëlli, Degas, Mary Cassatt, pour les observateurs et dessinateurs des impressions de la vie.

Pour nous en tenir à Claude Monet, le chapitre qui lui était consacré par M. Wynford Dewhurst s'accompagnait des reproductions du *Déjeuner dans la forêt;* d'une *Étude de colline* au-dessus d'une rivière; de *La Grenouillère*; des *Barques d'Étretat;* des *Peupliers au bord de l'Epte;* d'une *Matinée sur la Seine;* d'un autre paysage de rivière; d'une *Dame dans son jardin;* de *l'Intérieur après dîner,* un homme accoudé à la cheminée, deux femmes auprès d'une table servie de trois tasses, au-dessous d'une suspension de cuivre contourné abritée d'un abat-jour de porcelaine.

Dans son *Histoire de l'École française de paysage depuis Chintreuil jusqu'à 1900* (Nantes, 1905), M. Georges Lanoë devait faire une place à l'Impressionnisme et à Claude Monet. Il l'a faite et a conclu sans réticences contre la tendance du groupe et l'art de l'artiste. Ses notes sur Pissarro, Sisley, Cézanne, paraîtront aujourd'hui insuffisantes, même à ceux qui pouvaient les croire justifiées à l'époque de leur publication. Pour Claude Monet, il est l'objet d'un essai de biographie plus étendu, grâce aux citations d'un article de Thiébault-Sisson et d'une description de la maison de Giverny par Maurice Guillemot. Pour l'œuvre de Monet en elle-même, l'auteur, tout en établissant une distinction entre les tableaux de la première manière du peintre, et ceux qui ont marqué ensuite les phases de son évolution, n'hésite pas à condamner tout ce qui a été l'apport des artistes nouveaux. Il défie que l'on place les peintures de l'école nouvelle en face des toiles de l'école de 1830. C'est pourtant ce qui est arrivé, et sans déperdition pour les uns ni pour les autres. Pissarro, Monet, Renoir, Sisley, Cézanne, suivent fort bien historiquement, avec leur particularisme, leur nouveauté, leur force individuelle, Huet, Rousseau, Dupré, Corot, Millet, Courbet, en se rattachant d'autre part à Constable, Turner et Delacroix. M. Georges Lanoë reconnait d'ailleurs implicitement

les filiations avérées lorsqu'il se refuse, avec une inconséquence qui surprend, à voir dans l'Impressionnisme un art nouveau. C'est, au contraire, dit-il, « quelque chose de très vieux... un art où se retrouve le dynamisme de Watteau et de 1830, amplifié à l'extrême, mais sans rien de nouveau. » C'est une conclusion inattendue aux critiques qui l'ont précédée, conclusion que l'on ne peut admettre que si la continuité comporte une nouveauté.

M. Georges Grappe, au cours de l'étude sur Claude Monet qu'il a publiée dans l'*Art et le Beau,* a très bien vu et défini comment l'artiste a subordonné la réalité des choses à la souveraineté et à la force des éléments. On est loin avec lui des blagues charivariques et de la critique réticente, et les analogies légitimes qu'il découvre entre l'art de Monet et la philosophie cosmogonique de la Grèce antique, ont une raison d'être profonde. Monet n'y est pour rien, il ne cherche pas la raison première des choses, mais son génie de peintre le mène et il « simplifie l'univers et ramène tout à ces éléments primordiaux qui gouvernent la nature ». Tout ceci est fortement pensé et résumé. De même, pour classer ces œuvres si nouvelles dans l'histoire de la peinture, Georges Grappe a recours au vocabulaire de la musique :

« *Claude Monet,* dit-il, *traite les ondes lumineuses, comme le musicien les ondes sonores. Les deux sortes de vibrations se correspondent. Leurs harmonies obéissent aux mêmes lois inéluctables, et deux tons se juxtaposent en peinture, suivant des nécessités aussi rigoureuses que deux notes en harmonie. Mieux même : les différents épisodes d'une série s'enchaînent comme les différentes parties d'une symphonie. Le drame pictural se développe suivant les mêmes principes que le drame musical.* »

J'aime à citer aussi cette conclusion :

« *Pour le reste, qu'importent les formes? qu'importe le sujet? qu'importe le paysage lui-même que l'on veut peindre? qu'importent ces éléments, ces masses prodigieuses qui luttent sans relâche? M. Monet sait bien qu'il n'y a en fait qu'une chose*

réelle : c'est la lumière. Il sait que sans elle « tout serait de l'ombre », tout demeurerait dans une nuit chaotique. C'est elle qui est toute-puissante, c'est elle qui magnifie les formes, les fait apparaître en beauté, renouvelle leur éclat, métamorphose leurs apparences, déplace leurs contours et les anime; c'est elle qui peuple l'univers de ses impondérables atomes, le pare d'une poésie sans cesse rénovée et éternelle. »

Dans son recueil de *l'Elite :* écrivains, orateurs sacrés, peintres, sculpteurs (Paris, Charpentier-Fasquelle, éditeur, 1899), Georges Rodenbach avait fait une place à Claude Monet, dont il expliquait à son tour le rôle de novateur :

« *Cette amitié de Manet s'explique d'autant plus que son propre art en bénéficia. Si, au début, M. Claude Monet subit un peu l'influence de Manet, il est plus vrai de dire que Manet subit l'influence de M. Claude Monet, pour toute la seconde partie de son œuvre. On voit presque le moment précis où l'affluent se mêla au fleuve en marche.*

C'est que M. Claude Monet surtout, à son insu et de par son instinct, fut un grand novateur. C'est lui qui cassa les vitres des ateliers, réalisa dans sa totalité ce que le plein air pouvait ajouter de frémissement et de vibration lumineuse à la peinture. C'est lui qui clarifia la palette, la nettoya des ocres, des obscurcissements séculaires, et fixa enfin sur la toile toute la lumière, grâce à sa technique du ton simple, du ton fragmentaire, posé par touches brèves et successives.

La peinture a suivi ainsi parallèlement la science, les expériences de Rood, les études de Chevreul.

Toutes les couleurs associées donnent le noir. Par conséquent, le mélange des tons sur la palette est un acheminement vers le noir. Il fallait donc ne pas mélanger les tons, pour obtenir toute la lumière. »

Plus tard, en 1911, en préface d'un catalogue de vente, je trouve et j'aime ces réflexions d'Achille Ségard sur les *Falaises* de Monet :

« *C'est d'une beauté grave, sévère, géométrique et presque*



LE BLOC

(PAYSAGE DE LA CREUSE)

Collection Clemenceau

(1889)

réelle : c'est la lumière. Il sait que sans elle « tout serait de l'ombre », tout demeurerait dans une nuit chaotique. C'est elle qui est toute-puissante, c'est elle qui magnifie les formes, les fait apparaître en beauté, renouvelle leur éclat, métamorphose leurs apparences, déplace leurs contours et les anime; c'est elle qui peuple l'univers de ses impondérables atomes, le pare d'une poésie sans cesse rénovée et éternelle. »

Dans son recueil de *l'Elite* : écrivains, orateurs sacrés, peintres, sculpteurs (Paris, Charpentier-Fasquelle, éditeur, 1899), Georges Rodenbach avait fait une place à Claude Monet, dont il expliquait à son tour le rôle de novateur :

« *Cette amitié de Manet s'explique d'autant plus que son propre art en bénéficia. Si, au début, M. Claude Monet subit un peu l'influence de Manet, il est plus vrai de dire que Manet subit l'influence de M. Claude Monet, pour toute la seconde partie de son œuvre. On voit* [illegible]

C'est que M. Claude Monet seul, à son insu et de par son instinct, fut un grand novateur. C'est lui qui cassa les vitres des ateliers, réalisa dans sa totalité ce que le plein air pouvait ajouter de frémissement et de vibration lumineuse à la peinture. C'est lui qui clarifia la palette, la nettoya des ocres, des obscurcissements séculaires, et fixa enfin sur la toile toute la lumière, grâce à sa technique du ton simple, du ton fragmentaire, posé par touches brèves et successives.

La peinture a suivi ainsi parallèlement la science, les expériences de Rood, les études de Chevreul.

Toutes les couleurs associées donnent le noir. Par conséquent, le mélange des tons sur la palette est un acheminement vers le noir. Il fallait donc ne pas mélanger les tons, pour obtenir toute la lumière. »

Plus tard, en 1911, en préface d'un catalogue de vente, je trouve et j'aime ces réflexions d'Achille Segard sur les *Falaises* de Monet :

« *C'est d'une beauté grave, sévère, géométrique et presque*



géologique. Claude Monet a saisi ici un aspect du monde qu'on imagine immuable. Ces falaises, ce sable, cette mer, cette végétation maigre et ce ciel sévère semblent là pour l'éternité. Bientôt cette église en ruines ne sera plus qu'un tas de pierres. Rien d'important n'aura changé. Monet semble avoir prévu que les éphémères constructions humaines doivent se fondre dans l'essentiel... Vision d'observateur et presque de géologue, tableau de philosophe enclin à voir toutes choses du point de vue de l'éternité et qui, en toutes circonstances, est un admirable peintre, *un visionnaire très ému de formes, de couleurs et de lignes.* »

Même bonheur de pensée et d'expression dans la description des *Cathédrales :*

« *Travail prodigieux et net d'élimination nécessaire! Ce portail est devant nous. Tout l'important est respecté et notre impression est celle d'un fleurissement de la pierre dans une masse énorme... La Cathédrale est pensive, grave et pourtant avenante, elle se dore parmi des bleus en suspens des reflets de soleil qui viennent se réfracter sur ces pierres avant de se perdre dans l'infini de l'atmosphère... La vibration de la pierre, de la lumière, de la matière colorante, de la main qui travaille et du cœur qui dirige, tout forme comme un hosanna unanime et glorieux.* »

La série des Cathédrales inspira également Louis Lumet, qui écrivait, en mai 1895, dans sa revue de l'*Enclos :*

« *Sur le thème énorme et délicat d'une cathédrale sont vingt toiles évoqueuses de strophes à la gloire de la lumière que mue, nuance en joie et lente mélancolie, exalte ou assombrit l'envol magique des heures. Et au recul, quand les lignes s'apparient, que les reliefs, comme un verre de haute frappe, sortent fortement des ombres, que les couleurs s'unissent harmonieuses, surgit, ainsi que d'une brume, l'impression une, violente vérité, d'exactitude sensibilisée. Sous la caresse fraîche de la lumière du matin, c'est le* Portail *dans l'air subtil, la pierre rosie, émue à l'éveil de*

la vie, puis, le soleil monte, les tonalités s'enflent en gammes crescendantes jusqu'à l'éclat radiant et sonore de midi. L'observation aiguë, qu'interprète une intense faculté d'élévation au Rêve, note les harmonies dont le temps baigne la Cathédrale, qui se dresse somptueuse dans les pourpres et les ors, s'estompe fantomale à travers la grisaille bleutée du brouillard, et s'enlise dans l'alanguis violet du crépuscule. Ces vingt toiles, poëme d'art simple et complexe, vrai et irréel.

Et celui qui poursuivant sa tâche, sans transiger, sans se mentir à lui-même, malgré les plaisanteries des sots, les colères intéressées des peintres tenant boutique sous le porche des Académies, est un artiste fier et fort. »

XLIX

La Tamise. — Préface de Mirbeau. — Étude de Georges Denoinville

Sous ce titre : *Vues de la Tamise à Londres,* Claude Monet expose dans la galerie Durand-Ruel, trente-sept des toiles qu'il avait exécutées, en plusieurs séjours, de 1900 à 1904, devant trois motifs qu'il cataloguait ainsi : *Charing Cross Bridge, Waterloo Bridge, Le Parlement.* L'une des vues du pont de Charing-Cross, par un ressouvenir peut-être de la fameuse inscription qui devait fournir son drapeau au groupe des exposants de 1874, portait en sous-titre : *Fumées dans le brouillard; impression.* La préface fut écrite par Octave Mirbeau qui en profita pour dauber sur la critique d'art dont il a pourtant été un des beaux représentants par sa hardiesse courageuse à servir les causes discutées, les talents méconnus. Il prit même à partie deux écrivains avec lesquels la discussion aurait été d'un ton plus facile. Mais ceci dit, Mirbeau célébrait avec sa justesse de vision et son don de poésie, confondus, la magie surprenante de l'art de Monet pour représenter Londres :

« *Un thème unique, à ces toiles, unique et pourtant différent : la Tamise. Des fumées et du brouillard; des formes, des masses architecturales, des perspectives, toute une ville sourde et grondante, dans le brouillard, brouillard elle-même; la lutte de la lumière, et toutes les phases de cette lutte; le soleil captif des brumes, ou bien perçant, en rayons décomposés, la profondeur colorée, irradiante, grouillante de l'atmosphère; le drame multiple, infiniment changeant et nuancé, sombre ou féerique, angoissant, délicieux, fleuri, terrible, des reflets sur les eaux de la Tamise; du cauchemar, du rêve, du mystère, de l'incendie,*

de la fournaise, du chaos, des jardins flottants, de l'invisible, de l'irréel, et tout cela, de la nature, cette nature particulière à cette ville prodigieuse, créée pour les peintres et que les peintres, jusqu'à M. Claude Monet, n'ont pas su voir, n'ont pas pu exprimer, dont ils n'ont vu et exprimé que le mince accident pittoresque, l'anecdote étriquée, mais non l'ensemble, mais non l'âme fuligineuse, magnifique et formidable, que voilà devant nous, enfin, réalisée. »

Dans la sixième série de ses *Sensations d'Art* (Paris, Dujarric, 1906), Georges Denoinville consacre aux *Vues de la Tamise à Londres* un chapitre où il analyse les effets du Parlement, de Charing Cross Bridge, de Waterloo Bridge, et dont voici les conclusions :

« *Il est malaisé de définir exactement, d'apprécier avec des mots tout ce charme troublant qui émane de ces pages admirables... Quelques poètes professionnels peuvent s'émouvoir de cette griserie que nous procurent les peintures de Monet, qui émeuvent si intensément notre sensibilité, galvanisent notre cerveau, aiguisent en l'affinant exquisement notre compréhension artistique. Quelles rimes ont de telles couleurs!...* »



LES PEUPLIERS AU BORD DE L'EPTE

(1890)

de la fournaise, du chaos, des jardins flottants, de l'invisible, de l'irréel, et tout cela, de la nature, cette nature particulière à cette ville prodigieuse, créée pour les peintres et que les peintres, jusqu'à M. Claude Monet, n'ont pas su voir, n'ont pas pu exprimer, dont ils n'ont vu et exprimé que le menu accident pittoresque, l'anecdote étriquée, mais non l'ensemble, mais non l'âme fuligineuse, magnifique et formidable, que voilà devant nous, enfin, réalisée. »

Dans la sixième série de ses *Sensations d'Art* (Paris, Dujarric, 1906), Georges Denoinville consacre aux *Vues de la Tamise à Londres* un chapitre où il analyse les effets du Parlement, de Charing Cross Bridge, de Waterloo Bridge, et dont voici les conclusions :

« *Il est malaisé de définir exactement, d'apprécier avec des mots tout ce charme troublant qui émane de ces pages admirables... Quelques poètes professionnels peuvent s'émouvoir de cette griserie que nous procurent les peintures de Monet, qui émeuvent si intensément notre sensibilité, galvanisent notre cerveau, aiguisent en l'affinant exquisément notre compréhension artistique. Quelles rimes ont de telles couleurs!...* »



L

Olympia au Louvre

En 1905, à propos d'un article écrit sur l'acte de justice à accomplir pour Manet en plaçant enfin *Olympia* au Louvre, Monet se déclare prêt à refaire campagne. Il m'écrit le 22 février :

... Oui, certes il est temps de mettre l'administration en demeure de placer Manet au Louvre, et il faut mener ça tambour-battant!
Si vous avez besoin d'autres renseignements, ne vous gênez pas, car pour Manet, il n'est rien que je ne fasse.

Deux ans après, il enregistre le résultat par cette lettre qu'il m'écrit le 8 février 1907, alors que Clemenceau était ministre :

*... Vous avez vu qu'enfin l'*Olympia *de Manet est au Louvre.*
Étant à Paris l'autre jour, j'eus l'idée d'aller trouver Clemenceau et de lui dire qu'il était de son devoir de faire cela.
Il l'a compris, et en trois jours la chose a été faite! Et combien j'en suis heureux, et pour ma satisfaction, et pour les donateurs de ce chef-d'œuvre dont j'étais le représentant.
J'en reste bien reconnaissant à Clemenceau.

LI

Les Nymphéas. — Études de Fourcaud de Roger-Marx, de Louis Gillet, de Remy de Gourmont. — Lettres de Lucien Descaves et de Romain Rolland

Les Nymphéas, Paysages d'eau, furent exposés galerie Durand-Ruel, du 6 mai au 5 juin 1909 : 48 tableaux datés de 1904 à 1908.

En 1908, le 11 août, Monet m'avait redit sa ténacité devant le mystère changeant des paysages d'eau :

... Sachez que je suis absorbé par le travail. Ces paysages d'eau et de reflets sont devenus une obsession. C'est au delà de mes forces de vieillard, et je veux cependant arriver à rendre ce que je ressens. J'en ai détruit... J'en recommence... et j'espère que de tant d'efforts, il sortira quelque chose.

Devant les *Nymphéas,* Louis de Fourcaud, dans le *Gaulois* du 22 mai 1909, exhuma cette opinion sur la peinture d'un critique de 1845, Désiré Laverdant :

« *Les peintres se sont trop bornés à peindre des surfaces immobiles... Ils n'ont fait, en général, qu'une étude imparfaite de la perspective aérienne. La peinture sous leur brosse, s'étale en mastic fin, parfois excellemment coloré, mais les principales qualités de l'air, l'élasticité, la pénétrabilité font défaut... La vie n'est pas là. Si quelques-uns ont approché de la réalité, la monotonie frappe dans leurs œuvres. Ils ont toujours à peu près la même gamme pour leurs ciels et pour leurs fonds : ils n'ont pas eu le secret de la richesse inépuisable de la nature qui modifie d'instant en instant, ses effets. Aujourd'hui les peintres d'histoire semblent abandonner aux paysagistes le soin d'étudier la terre et le ciel. Pour eux, ils s'en tiennent à quelque ton convenu,*

sur lequel ils détachent ou plaquent indifféremment leurs figures... On pense n'avoir plus rien à faire quand on a devant soi des mondes à découvrir. *Pour rendre le* tressaillement intérieur *et le* rayonnement *au dehors, il ne suffit pas de fixer la couleur des choses, de reproduire même l'air où elles baignent et les fluides qui les séparent du fond, il faut encore* exprimer le lien entre les corps et l'atmosphère. *La sécheresse des contours éteint la vie jusque dans les personnages au repos parfait.* »

Voilà une opinion en avance, bien qu'elle ait pu se former devant les œuvres de Delacroix, annonciatrices d'une peinture nouvelle.

Fourcaud reprend la parole pour exprimer son admiration des *Nymphéas :*

Ce n'est, assurément, pas la première fois qu'un peintre s'est complu à imiter sur la toile la surface d'un lac fleuri. C'est la première fois, en tous cas, que l'entreprise a été conçue en des conditions si particulières, avec l'intention bien délibérée de ne rien sacrifier de ses merveilleuses promesses. Sans doute, un art d'ingénieux jardinier a préparé le site et comme ensemencé les eaux. Qu'a-t-on fait autre chose, au demeurant, que mettre les forces naturelles en mesure de se manifester d'une somptuosité spéciale en un cadre délicatement aménagé pour elles? On ne les a contraintes en rien; on n'est venu qu'à leur secours. Elles ont en fin de compte, gouverné leurs épanouissements selon leurs caprices. Nous sommes en présence de quelque chose d'inattendu et de désiré, d'intimement poétique et d'absolument réel... Cette petite mare, diaprée de corolles, a plus d'horizon que la légendaire mer des Sargasses et plus de mirages que les mots n'en sauraient évoquer. L'harmonie la plus parfaite sort de ce radieux ensemble, plein d'admirable vie et baigné de tendre silence. Nous ne pouvons nous en détacher. Je ne pense pas sans tristesse à la dispersion prochaine de ces œuvres de ravissement, qui ne constituent qu'une seule œuvre, faites pour se compléter, elles n'auront été réunies qu'une seule fois, et peu de temps, pour donner la notion entière et l'entier sentiment du poème qu'elles développent. Plus jamais, nulle part, on ne les

reverra groupées comme nous les voyons. Elles seront aux quatre coins du monde, exquises, mais chacune ne livrant qu'une part du secret de toutes, Disjecta membra... *Certes, on voudrait les pouvoir conserver intégralement en une salle de palais où l'on serait admis à les voir et qui recevrait d'elles une décoration unique de splendeur et de sérénité!...*

Devant les *Nymphéas*, au début d'une étude recueillie par les soins pieux de ses fils, dans *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Roger Marx éprouvait un premier sentiment de surprise désorientée, et il expliquait ce malaise par l'identité du sujet, le nombre des répliques, l'aspect fragmentaire. Il notait que l'artiste rompait les derniers liens qui le rattachaient à l'école de Barbizon. Mais il prouvait vite qu'il comprenait la profondeur de cette évolution et il imaginait un dialogue entre le peintre et le critique, le premier expliquant le but qu'il avait poursuivi en entreprenant ce travail de plusieurs années qui scrutait, tous les étés, la même surface d'eau où les fleurs s'ouvrent parmi les reflets de la rive, des verdures, des nuages, des ciels changeants dans la lumière :

« ... *La tentation m'est venue,* disait-il, *d'employer à la décoration d'un Salon ce thème des* Nymphéas : *transporté le long des murs, enveloppant toutes les parois de son unité, il aurait procuré l'illusion d'un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivage; les nerfs surmenés par le travail se seraient détendus là, selon l'exemple reposant de ces eaux stagnantes, et, à qui l'eût habitée, cette pièce aurait offert l'asile d'une méditation paisible au centre d'un aquarium fleuri.* » Et le peintre disait encore : « *J'ai un demi-siècle de pratique, et bientôt la soixante-neuvième année sera pour moi révolue; mais, loin de décroître, ma sensibilité s'est aiguisée avec l'âge; je ne crains rien de lui, tant qu'un commerce suivi avec le monde extérieur saura entretenir l'ardeur de la curiosité et que la main restera l'interprète prompte et fidèle de ma perception... Je ne forme pas d'autre vœu que de me mêler plus intimement à la nature et je ne convoite pas d'autre destin que d'avoir, selon le précepte*

MEULE AU SOLEIL COUCHANT

(1891)

reverra groupées comme nous les voyons. Elles seront aux quatre coins du monde, exquises, mais chacune ne livrant qu'une part du secret de toutes, Disjecta membra. *Certes, on voudrait les pouvoir conserver intégralement en une salle de palais où l'on serait admis à les voir et qui recevrait d'elles une décoration unique de splendeur et de sérénité!...*

Devant les *Nymphéas*, au début d'une étude recueillie par les soins pieux de ses fils, dans *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Roger Marx éprouvait un premier sentiment de surprise désoriéntée, et il expliquait ce malaise par l'identité du sujet, le nombre des répliques, l'aspect fragmentaire. Il notait que l'artiste rompait les derniers liens qui le rattachaient à l'école de Barbizon. Mais il prouvait vite qu'il comprenait la profondeur de cette évolution et il imaginait un dialogue entre le peintre et le critique, le premier expliquant le but qu'il avait poursuivi en entreprenant ce travail de plusieurs années qui retraçait, dans les étés, la même surface d'eau où les fleurs s'épanouissent parmi les reflets de la rive, des verdures, des nuages, des ciels changeants dans la lumière :

« ... *La tentation m'est venue,* disait-il, *d'employer à la décoration d'un Salon ce thème des* Nymphéas : *transporté le long des murs, enveloppant toutes les parois de son unité, il aurait procuré l'illusion d'un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivage; les nerfs surmenés par le travail se seraient détendus là, selon l'exemple reposant de ces eaux stagnantes, et, à qui l'eût habitée, cette pièce aurait offert l'asile d'une méditation paisible au centre d'un aquarium fleuri.* » Et le peintre disait encore : « *J'ai un demi-siècle de pratique, et bientôt la soixante-neuvième année sera pour moi révolue; mais, loin de décroître, ma sensibilité s'est aiguisée avec l'âge; je ne crains rien de lui, tant qu'un commerce suivi avec le monde extérieur saura entretenir l'ardeur de la curiosité et que la main restera l'interprète prompte et fidèle de ma perception... Je ne forme pas d'autre vœu que de me mêler plus intimement à la nature et je ne convoite pas d'autre destin que d'avoir, selon le précepte*



de Gœthe, œuvré et vécu en harmonie avec ses lois. Elle est la grandeur, la puissance et l'immortalité auprès de quoi la créature ne semble qu'un misérable atome ».

La réponse du critique n'efface pas ce qu'il y a de vraiment divinatoire dans cette profession de foi supposée. L'homme n'est pas banni de telles images de nature, puisque c'est lui qui les a découvertes. La pensée, la poésie, l'art y apparaissent, y font corps avec elles. Claude Monet, comme tous les artistes, a dégagé l'éternel du transitoire, puisque toutes les œuvres d'art ne font que reproduire des moments de l'éternité de la vie, et je ne vois pas que le solitaire de Giverny appartienne à un temps épris des « vertiges de la vitesse », lui qui accumule les jours et les réflexions dans le silence pour produire une œuvre comme cet ensemble des *Nymphéas* où l'on vient seulement de comprendre et de voir son dessein. « Il ne s'agit plus de fixer ce qui demeure, mais de saisir ce qui passe ». Je crois que Roger-Marx, devant cet ensemble, dans l'atelier rustique construit pour l'abriter, aurait été ébloui et enthousiaste d'un tel parachèvement d'une œuvre aussi colossale d'exécution que profonde de recherche lente et de poésie concentrée. Le destin ne l'a pas voulu, mais la conscience mise par le critique à décrire ce qu'il avait entrevu est là pour attester le jugement final qu'il aurait formulé comme un hymne à la beauté.

Une autre étude sur les *Nymphéas* publiée dans la *Revue hebdomadaire* du 21 août 1909, par M. Louis Gillet sous ce titre : *L'Épilogue de l'Impressionnisme,* proclamait que les paysages d'eau de Claude Monet étaient « *les plus charmants, les plus accomplis de ses chefs-d'œuvre* », et que leur auteur était un « *des plus grands inventeurs qu'il y ait eu jamais dans les formules du paysage* ».

M. Louis Gillet constatait aussi que l'histoire de l'impressionnisme n'était « *connue du public que par bribes, comme le sont presque toutes les histoires contemporaines, et parce qu'elle s'est passée presque toute en dehors des institutions officielles* ». Un résumé suivait, bien établi, définissant le programme de vie contemporaine posé par Courbet, Millet, puis par Manet; puis le

problème de recherche lumineuse par la division des couleurs qui a eu surtout Claude Monet comme découvreur. Ceci conduisit l'artiste à admirer « *le spectacle de l'univers comme un drame merveilleux ou une féerie de l'atmosphère* », et il voulut l'exprimer ainsi qu'il le voyait et qu'il le concevait, comme un des plus « *grands lyriques de la peinture* ». La vue est juste, et les erreurs de détails n'y changent rien. M. Louis Gillet croit que Monet n'a pas l'angoisse du motif, que tout lui est bon pour diaprer la nature des voiles magiques et étincelants de son art, il trouve que rien n'est plus banal qu'Etretat, Fécamp, la Côte d'Azur. Ce n'est pas l'avis de Monet. M. Louis Gillet ne croit pas non plus que Monet aime la campagne comme Virgile et comme Millet. Possible, mais il adore la nature et il la comprend, avec sa construction et son atmosphère. Inutile de chercher à cela une analogie dans la littérature, quoiqu'on puisse lire Lucrèce et Hugo devant les formidables et délicieuses évocations de Monet.

Cette étude de M. Louis Gillet reste d'ailleurs une des plus consciencieuses et des plus divinatoires qui aient été écrites sur Monet. Il resterait à l'auteur d'admettre que la facture des *Meules*, des *Cathédrales*, des *Vues de la Tamise*, ne pouvait être différente sans renoncer à produire l'effet définitif. Mais il célèbre les *Nymphéas* de manière si perspicace et si poétique que sa conclusion emporte tout : « *De l'eau et des reflets, un échange d'impondérables à travers des fluides, les jeux de l'éther et de l'onde, aperçus l'un à travers l'autre..., des ombres jouant sur un miroir, quel spectacle plus digne des mortels que nous sommes ? Jamais le doute philosophique, la crainte de toute affirmation (hormis celle de l'art), n'ont été au delà.* »

Tout, de la conclusion, me semble juste, qui rattache l'art de Monet à l'art de Watteau.

Et ceci : « *Qui saura dans quelques années, lorsque les œuvres de l'artiste se trouveront éparses dans tous les musées des deux mondes, que le plus précieux s'en est évaporé et qu'on aura laissé se perdre inutilement l'effort d'une vie d'artiste, l'effort le plus puissant qui ait été tenté pour donner au paysage intime,*

au tableau d'intérieur une valeur décorative et faire entrer dans la peinture le sens de la continuité ? »

Et ceci encore, qui est un aveu que d'autres pourraient signer : « *On s'est trop hâté de médire de l'impressionnisme. Quand il n'aurait produit que l'œuvre de Claude Monet, ce serait encore un des mouvements les plus originaux de l'art contemporain.* »

Dans la première série de ses *Promenades philosophiques* (Paris, *Mercure de France*, 1916), Remy de Gourmont, sous ce titre : *L'œil de Claude Monet*, a publié une page d'analyse psychologique toute pénétrée d'intelligence, écrite après l'exposition des *Nymphéas*. Après un parallèle où il déclare que Monet est le peintre, comme Victor Hugo est le poète, qu'il est le maître des couleurs, comme Hugo est le maître des images, qu'Hugo est un œil prodigieux et que Monet est un œil miraculeux, il explique ceci :

Quand on a regardé avec attention une série de tableaux de Claude Monet, on éprouve comme une peur ; il semble qu'on se trouve en présence des créations d'un dieu, et c'est vrai. Cette marine, qui révélera à un marin lui-même un aspect inconnu de la mer, fut l'œuvre d'un instant, enlevée en moins de minutes qu'il n'en faut pour la bien voir à des yeux profanes. C'est la nature fixée dans le moment même de la sensation, comme on la subit à un premier regard large et enveloppant. Le mécanisme semble photographique ; mais, en cet éclair, le génie a collaboré avec l'œil et avec la main, l'instantané est une œuvre personnelle d'une absolue originalité ; ce n'est ni une esquisse, ni une ébauche, ni une étude, mais un poème très beau et complet. Il est certain d'ailleurs que toutes les toiles de Monet n'ont pas été peintes avec la même rapidité que la série des Meules, *des* Peupliers, *ou des* Cathédrales. *Il y a des Monets moins fiévreux, presque reposés, et qui donnent de son génie une idée plus intègre. Les* Nymphéas *de sa dernière exposition semblent avoir été transplantés presque avec patience. Mais, quel que soit le mouvement du bras, le résultat pour ceux qui s'arrêtent devant l'œuvre est toujours celui-ci : on se sent devant une peinture*

qui diffère très peu de la nature elle-même. C'est là le miracle.
Monet n'est pas ce qu'on appelle un coloriste. Il fait la nature grise quand elle est grise. Y a-t-il même de la couleur dans ses tableaux ? Pas plus que dans les choses elles-mêmes. Il y a des nuances vives ou douces, de flamme ou de brouillard. Qui peut nommer la couleur d'une rivière qui s'en va sous un ciel bleu, sur un fond jaune, parmi des herbes vertes ? Un peintre analyste donnera à son tableau une couleur générale ; il y aura une dominante. Cette rivière, peinte par Monet, sera la rivière même, la rivière indéfinissable et mystérieuse.

Sauf sur la question de rapidité, où Gourmont ne tient pas compte de la lente préparation, et des retours infinis et lents sur l'exécution, cette page est la raison et la poésie mêmes. Et l'on ne peut qu'enregistrer la juste conclusion :

A prendre le mot Impressionnisme *dans son sens le plus étroit, Monet aurait été le seul impressionniste, puisque seul il a été capable de mettre d'accord la théorie et la pratique dans l'art de rendre par la peinture, telles qu'il les reçoit, les impressions colorées qu'un œil peut recevoir. L'impressionnisme, c'est Monet lui-même, isolé dans son génie, glorieux et thaumaturge.*

Cette lettre de Descaves trouve tout naturellement sa place ici :

30 mai 1909.

Mon cher ami,

Je sors de votre exposition ébloui, émerveillé !
Je puis donc dire que j'ai vu en peinture, de l'eau vivante, mobile comme un visage de jeune femme heureuse, de l'eau dont les mystères me sont révélés, de l'eau que l'ombre habille et que le soleil dévêt, de l'eau où toutes les heures du jour s'inscrivent, comme l'âge sur un front humain.
Je suis fier, mon cher Monet, que vous soyez un peu mon ami, et je vous serre affectueusement les mains.

LUCIEN DESCAVES.

Puis, la lettre de Romain Rolland :

Lundi 14 juin 1909.

Monsieur,

J'ai su par M. Jean Variot la généreuse bonté que vous avez montrée pour Paul Dupin. Je m'autorise de l'amitié que j'ai pour Dupin, pour vous remercier de tout cœur. Je suis doublement heureux que mon ami vous doive en partie la liberté dont il va jouir, et qui lui permettra de se livrer tout entier à sa musique. D'abord, parce que je sais combien il est digne de votre sympathie, comme homme et comme artiste, et qu'il y a en lui vraiment un génie musical. Ensuite, parce qu'il m'est particulièrement doux de penser que cette aide lui vient de vous, que j'admire entre tous les artistes français d'à présent. Un art comme le vôtre est la gloire d'un pays et d'un temps. Quand je suis un peu dégoûté par la médiocrité de la littérature et de la musique actuelles, je n'ai qu'à tourner les yeux vers la peinture où fleurissent des œuvres comme vos Nymphéas, *pour me réconcilier avec notre époque artistique, et sentir qu'elle vaut les plus grandes qui aient jamais été.*

Mon admiration n'est pas d'hier. Elle date de plus de vingt ans, lorsque encore au lycée, je voyais pour la première fois une exposition de vos œuvres (les Rochers battus par la mer). *— Je suis heureux d'avoir cette occasion de vous l'exprimer aujourd'hui. Veuillez croire à ma très respectueuse sympathie.*

ROMAIN ROLLAND.

LII

VENISE. — PRÉFACE D'OCTAVE MIRBEAU
OPINIONS D'HENRI GENET ET D'ANDRÉ MICHEL. — LETTRES DE PAUL SIGNAC ET D'ANDRÉ BARBIER

En 1908, Monet est à Venise, d'où il m'écrit le 7 décembre 1908 :

... Pris par le travail, je n'ai pu vous écrire, laissant à ma femme le soin de vous donner des nouvelles. Elle a dû vous dire mon enthousiasme pour Venise. Eh bien! cela n'a fait que croître, en même temps que toute cette lumière unique. Je m'en attriste. C'est si beau! mais il faut se faire une raison... Je me console à la pensée d'y revenir l'an prochain, car je n'ai pu faire que des essais, des commencements. Mais quel malheur de n'être pas venu ici quand j'étais plus jeune! quand j'avais toutes les audaces! Enfin... Mais je passe ici des moments délicieux, oubliant presque que je n'étais pas le vieux que je suis!

Du 28 mai au 8 juin 1912, l'exposition de 29 tableaux de *Venise* eut lieu galerie Bernheim, 15, rue Richepanse. Elle se composait de six vues du *Grand Canal,* deux vues du *Palais Ducal,* cinq vues de *Saint Georges Majeur,* cinq vues du *Palais Ducal* prises de Saint Georges Majeur, trois vues du *Palais Dario,* trois vues du *Rio de la Salute,* deux vues du *Palais da Mula,* deux vues du *Palais Contarini,* et un *Crépuscule.*

Un album, tiré à 600 exemplaires, était publié, comprenant la reproduction de neuf tableaux, le catalogue des 29 tableaux, et une étude sur Monet et Venise par Octave Mirbeau. Celui-ci, avec sa verve sarcastique habituelle, exécuta des variations littéraires sur Venise et ses interprètes, et donna cette belle conclusion admirative à sa notice :

Cela est singulièrement émouvant que Claude Monet, qui renouvela la peinture au XIX[e] *siècle, ait pu se renouveler lui-même. De plus larges ondes se répandent. Une attaque multiple ne crible plus la toile. On dirait que la main s'abandonne à suivre la lumière. Elle renonce à l'effort de la capter. Elle glisse sur la toile, comme la lumière a glissé sur les choses. Le mouvement minutieux qui, pièce à pièce, bâtissait l'atmosphère, cède au mouvement plus souple qui l'imite et lui obéit. Claude Monet ne saisit plus la lumière avec la joie de conquête de celui qui, ayant atteint sa proie, se crispe à la retenir. Il la traduit comme la plus intelligente danseuse traduit un sentiment. Des mouvements se combinent et nous ne savons pas comment ils se décomposent. Ils sont si bien liés les uns les autres qu'ils semblent n'être qu'un seul mouvement et que la danse est parfaite et close comme un cercle.*

Dans l'*Opinion* du 1[er] juin 1912, un jeune écrivain aujourd'hui disparu et regretté, mon ami Henri Genet, décrivait avec délicatesse cette exposition des toiles de Venise :

Monet est avant tout le peintre de la lumière... Qui, mieux que lui, a su fixer l'impression qu'on a, certains jours d'été, de voir trembler dans l'air les ondes lumineuses? Le génial et glorieux peintre se devait d'aller à Venise qui est toute lumière. Entre l'eau et le ciel, elle est liquide, diaphane. Nulle dureté. La lumière blonde, fluide, pourprée, glisse et tourne autour des palais et des maisons. Il semble que les façades roses et bleues flottent sur l'eau, on croit voir les dômes nacrés se fondre dans le ciel qui les absorbe et dans l'eau qui les reflète. Venise a la douceur mystérieuse d'une perle. Choisissez un jour de beau soleil, entrez dans la petite salle. Vous êtes seul. Tant mieux. C'est pour la joie de vos yeux qu'un grand peintre est allé là-bas. C'est pour vous que l'enchanteur a peint ces palais dans la douceur du matin, dans l'illumination du midi, dans les ors somptueux du soir.

André Michel, dans les *Débats* du 5 juin 1912, écrit ces jolies phrases inspirées par l'art de Monet, et qui contiennent à la fois

des réserves et une attirance, comme une fascination qui agit malgré lui sur le critique encore résistant :

Que lui importe le prétexte. Les monuments de Venise ne l'intéressent pas. Il nous les montre si branlants et chavirés qu'on dirait que leurs pilotis pourris chancellent et vont s'effondrer à jamais. Mais, avant qu'ils disparaissent, le grand magicien les a vus, entre le ciel et l'eau, dans un mirage d'incantations opalisées, mauves, violettes, orangées; il a évoqué, orchestré autour des fantômes évanescents, les harmonies les plus subtiles et les plus riches..., et la Venise de Claude Monet, plus chimérique qu'aucune autre, n'en existe pas moins désormais.

A propos d'articles sur *Venise*, Monet m'écrit le 7 juin 1912 cette lettre qui dit sa passion et son trouble :

... Merci de tout cœur de vos deux beaux articles dont je suis fier. Non, je ne suis pas un grand peintre, grand poète, je ne sais... Je sais seulement que je fais ce que je pense pour exprimer ce que j'éprouve devant la nature, et que le plus souvent, pour arriver à rendre ce que je ressens, j'en oublie totalement les règles les plus élémentaires de la peinture, s'il en existe toutefois! Bref, je laisse apparaître bien des fautes, pour fixer mes sensations. Il en sera toujours ainsi, et c'est cela qui me désespère. Merci de votre bonne et fidèle amitié, et croyez à la non moins fidèle de votre vieux Claude Monet.

Une lettre de Paul Signac atteste sa vénération pour celui qu'il a toujours considéré comme son maître :

Le Lioran, Cantal, 31 mai.

Mon cher maître,

Je regrette fort que l'état de ma santé m'ait éloigné de Paris au moment de votre exposition, dont je me faisais fête.

Mais avant mon départ, j'ai eu la joie de voir une grande partie de vos œuvres nouvelles. Et j'ai éprouvé devant vos Venise, *devant l'admirable interprétation de ces motifs que je connais si bien, une émotion aussi complète, aussi forte, que celle que j'ai*



CATHÉDRALE DE ROUEN

(1894)

des réserves et une attirance, comme une fascination qui agit malgré lui sur le critique encore résistant :

Que lui importe le prétexte. Les monuments de Venise ne l'intéressent pas. Il nous les montre si branlants et chavirés qu'on dirait que leurs pilotis pourris chancellent et vont s'effondrer à jamais. Mais, avant qu'ils disparaissent, le grand [illegible] les a vus, entre le ciel et l'eau, dans un mirage d'incantations opalisées, mauves, violettes, orangées; il a évoqué, orchestré autour des fantômes évanescents, les harmonies les plus subtiles et les plus riches..., et la Venise de Claude Monet, plus chimérique qu'aucune autre, n'en existe pas moins désormais.

A propos d'articles sur *Venise*, Monet m'écrit le 7 juin 1912 cette lettre qui dit sa passion et son trouble :

— Merci de tout cœur de vos deux beaux articles dont je suis fier. Non, je ne suis pas un grand peintre, grand poète, je ne sais... Je sais seulement que je fais ce que je peux pour exprimer ce que j'éprouve devant la nature, et que le plus souvent, pour arriver à rendre ce que je ressens, j'en oublie totalement les règles les plus élémentaires de la peinture, s'il en existe toutefois! Bref, je laisse apparaître bien des fautes, pour fixer mes sensations. Il en sera toujours ainsi, et c'est cela qui me désespère. Merci de votre bonne et fidèle amitié, et croyez à la non moins fidèle de votre vieux Claude Monet.

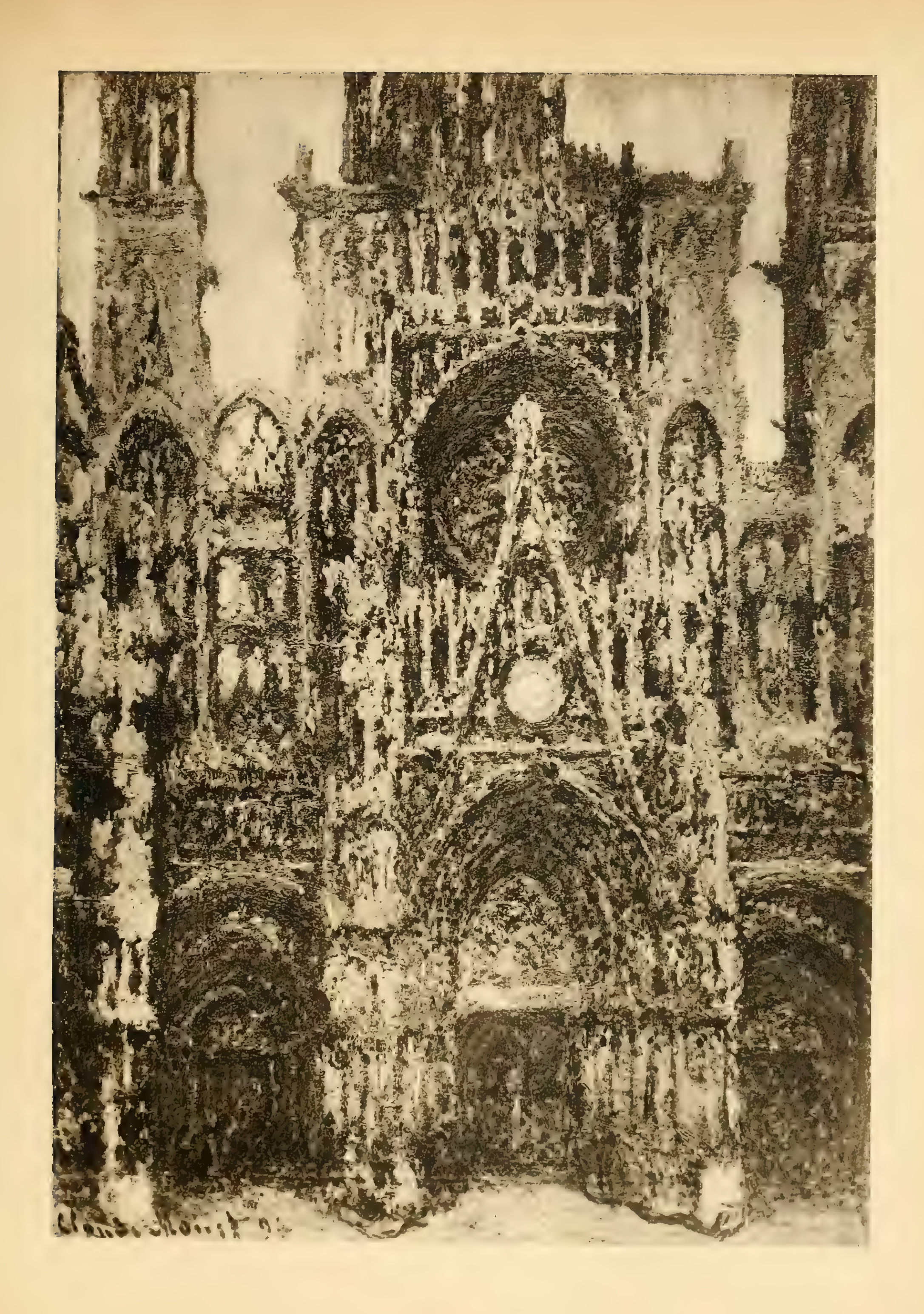
Une lettre de Paul Signac atteste sa vénération pour celui qu'il a toujours considéré comme son maître :

Le Lioran, Cantal [illegible] mai

Mon cher maître,

Je regrette fort que l'état de ma santé m'ait éloigné de Paris au moment de votre exposition, dont je me faisais fête.

Mais avant mon départ, j'ai eu la joie de voir une grande partie de vos œuvres nouvelles. Et j'ai éprouvé devant vos Venise, devant l'admirable interprétation de ces motifs que je connais si bien, une émotion aussi complète, aussi forte, que celle que j'ai



ressentie, vers 1879, dans la salle d'exposition de la Vie moderne, *devant vos* Gares, *vos* Rues pavoisées, *vos* Arbres en fleurs, *et qui a décidé de ma carrière.*

Toujours un Monet m'a ému. Toujours j'y ai puisé un enseignement et, aux jours de découragement et de doute, un Monet était pour moi un ami et un guide.

Et ces Venise, *plus beaux, plus forts encore, où tout concorde à l'expression de votre volonté, où aucun détail ne vient à l'encontre de l'émotion, où vous avez atteint à ce génial sacrifice, que nous recommande toujours Delacroix, je les admire comme la plus haute manifestation de votre art.*

Je vous prie d'agréer, mon cher maître, l'expression émue et sincère de mon admiration et de ma respectueuse amitié.

PAUL SIGNAC.

Un autre artiste, André Barbier, venu plus tard, exprime d'une manière enthousiaste, raisonnée aussi, et fort jolie, son admiration pour le peintre qu'il considère comme son maître. Il définit ainsi la décoration des *Nymphéas* par une lettre de 1919 :

L'œuvre que vous composez actuellement, pour laquelle vous avez accumulé tant et tant d'études dont chacune est une œuvre, fruit de vingt ans de méditation, d'observation, et de toute une vie de travail acharné : composition magnifique! mélange du plus extraordinaire génie à l'expérience acquise, art suprême!

Il lui écrivait encore :

Non seulement vous avez exprimé, mieux que nul autre, les aspects qui avaient été interprétés, mais encore élargissant le domaine de la peinture, vous avez fixé l'impalpable et les merveilleux effets de la lumière qui colore et décolore, montrant au monde, d'abord étonné, de splendides réalités qu'il ne soupçonnait pas. Et vous avez fait cela sans alchimie, sans décomposition scientifique des couleurs, ces choses étant chez vous instinctives et au service d'une sensibilité incomparable, de votre si subtil et si puissant génie.

Ces lettres d'André Barbier, adepte et non élève de Monet, m'amènent à publier l'opinion de l'artiste sur l'enseignement de son art. Il l'a confiée au rédacteur d'*Excelsior*, Marcel Pays, qui lui rendit visite en 1920. C'est à propos des peintres étrangers qui auraient voulu recevoir ses leçons qu'il formula ainsi son programme :

— *Conseillez-leur de peindre comme ils pourront, tant qu'ils pourront, sans avoir peur de faire de mauvaise peinture... Si leur peinture ne s'améliore pas toute seule, c'est qu'il n'y a rien à faire... et je n'y ferais rien!*

Il ajouta, sur la conception et l'exécution de l'artiste :

— *On n'est pas un artiste, si l'on ne porte pas son tableau dans sa tête avant de l'exécuter et si l'on n'est pas sûr de son métier et de sa composition... Les techniques varient... L'art reste le même : il est une transposition à la fois volontaire et sensible de la nature...*

— *Mais les nouvelles écoles, en pleine réaction contre ce qu'elles appellent « l'inconsistance du reflet impressionniste », vous dénient tout cela pour en faire leur doctrine et prôner la solidité du volume intégral!*

— *On ne fait pas des tableaux avec des doctrines... Depuis l'apparition de l'impressionnisme, les Salons officiels, qui étaient bruns, sont devenus bleu, vert et rose... Bonbons anglais ou chocolat, c'est toujours de la confiserie.*

Et sur la remarque de Marcel Pays que les « nouveaux riches achètent tous les jeunes excentriques, dans l'espoir que dans le nombre, il en « sortira » bien deux ou trois qui paieront tout le reste » :

— *Ceux qui nous achetaient nous aimaient,* dit Claude Monet avec une émotion qui fait trembler sa barbe de prophète. *Ils pensaient parfois à nous secourir... Ils ne songeaient point à jouer sur nos chances...*

LIII

Chapitres d'Histoire de l'Art d'après André Fontainas, Louis Dimier, Henry Marcel, Élie Faure. Deux aperçus de Thiébault-Sisson. — Une Préface d'Arsène Alexandre. — Un Poème d'Henri de Régnier

Dans la savante *Histoire de la peinture française au* XIXe *siècle* (Paris, Mercure de France, 1906), imprégnée d'art et de poésie, André Fontainas a écrit un beau chapitre explicatif à la gloire des Réalistes et des Impressionnistes. Il a défini, avec un parfait bonheur d'expression, le sentiment exprimé par la peinture de Monet :

... Son art splendide est éclos en pleine joie. La joie! la joie de vivre parmi l'avalanche en pierreries des lumières en fleurs, de respirer un air riche, radieux et enflammé, auprès des eaux qui chatoient et des gouffres flamboyants de la montagne en fête, devint bien vite le principe de tout son art. Et même si, plus tard, délaissant les clartés du midi ou de l'été, il se complaît par intervalles à fixer sur ses toiles l'heure des brouillards ou de la neige, c'est pour découvrir encore, dans l'apparente monotonie de tels suaires gris ou blancs, la surprise des plus délicates irisations dont leur mensonge se compose. Rien, pour lui, n'est plus désormais une étendue décolorée et terne; toujours des éléments multiples irradient qui démentent l'illusoire des plus livides aspects. Son œil perçoit à l'infini les parcelles diaprées dont un atome impalpable est formé; il s'en saisit, le décompose et vous restitue en le figurant la palpitation multiforme de l'atmosphère.

Au cours de son *Histoire de la Peinture française au* XIXe *siècle (1793-1903)*, parue chez Delagrave en 1914, Louis Dimier se borne à croire que « *M. Monet s'est épuisé à chercher la lumière dans le*

blanc uniforme, déposé en petite touches courtes et dodues, dont l'ombre portée sur la toile achève de ravager le tableau. » Il ajoute que « *pour rattraper l'effet qui s'évapore, il y joint toutes les irisations que son regard prévenu découvre dans les rayons du jour, et glisse ainsi par l'excès de son principe jusqu'à la pure extravagance.* » Le mot y est, avec cette preuve : « *Ainsi sont peints ses tableaux des* Meules, *sa file de* Peupliers, *vingt* Vues de Vetheuil. »

En un chapitre de son livre de la *Peinture française au* XIXe *siècle,* publié par la *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts* (Crès, éditeur), Henry Marcel analyse avec un sens plus avisé l'évolution picturale de Claude Monet. Il le montre voulant la lumière personnage principal de ses toiles, établissant les thèmes des *Meules,* des *Peupliers,* de *Vetheuil,* sous le même angle, avec les rayons changeants du soleil. De même, pour la *Cathédrale de Rouen,* et enfin pour la *Tamise,* « *où la ville gigantesque, évoquée par un nouveau Turner, ne fut plus qu'une prodigieuse apparition de rêve. Mais pour spiritualiser ainsi les formes dégagées de toutes les entraves du poids, du volume et de la substance, il fallait cet agent subtil, cette impondérable technique de la division du ton, qui n'exprimant les surfaces que par le jeu des ondes lumineuses, les fait participer de leurs mobilités insubstantielles. Et ainsi la vision et le métier de Claude Monet s'affirment tout au long de son œuvre, solidaires et inséparables.* »

En réalité, le poids, le volume et la substance sont dans l'œuvre de Monet, qu'il s'agisse des vues de la Tamise, ou d'autres paysages, mais l'aspect de leur présence est simplement changeant, selon l'état de l'atmosphère et la couleur de l'air.

Au quatrième volume de l'*Histoire de l'Art*, consacré à l'*Art moderne* (Paris, Crès, 1921), Élie Faure résume en description pressée et brûlante les images de l'univers éclairées par le soleil où se déroule le poème de l'art de Monet. Il n'a pas assez vu, lui non plus, le fond toujours construit et solide, où même sous les voiles entrecroisés et presque opaques du brouillard, s'affirme toujours la

présence victorieuse de la forme. Il voit bien pourtant cette forme, mais il la croit effacée par la lumière ou par la brume, alors qu'elle est toujours chez Monet comme elle est toujours dans la nature : « *Certes,* dit Élie Faure, *la forme est là encore, mais elle fuit et se dérobe...* » Il dit encore : « *Il* (l'impressionnisme) *néglige la forme des choses, il perd de vue, dans sa recherche des échanges universels, la ligne qui les délimite et le ton qui les définit. Il ne voit plus que la vibration lumineuse et colorée de l'écorce de la nature.* » Si ceci est une critique, elle tendrait à nous ramener à l'art de la peinture une fois fixé par les artistes qui ont « délimité » les formes et « défini » les tons. Heureusement, Élie Faure ajoute, à l'actif de l'Impressionnisme, cet hommage à sa mise en liberté de la peinture, ce qui est reconnaître le droit perpétuel à l'évolution : « *Il a,* dit-il, *nettoyé l'œil des peintres, enrichi leurs sens d'un énorme trésor de sensations directes que personne n'avait éprouvées aussi subtiles, aussi complexes, aussi vivantes auparavant, doué leur technique d'un instrument ferme et neuf et travaillé, par son intransigeance même, à la libération future de l'imagination jusqu'alors prisonnière d'un idéalisme plastique et d'une contrainte littéraire qui avaient donné tous leurs fruits depuis quatre ou cinq cents ans.* » Et Élie Faure ajoute : « *C'est immense. Et pendant trente ans, tous les yeux, pour cela, se sont fixés sur lui.* »

Voilà de la vérité historique. On peut ajouter que l'influence de l'impressionnisme ne peut se borner à trente ans, qu'elle est à jamais acquise. Ce qui a été, ce qui est, sera toujours.

Le feuilleton du *Temps,* daté du 6 avril 1920, signé de Thiébault-Sisson constatait que des traductions grandioses de Monet se dégage une impression si profonde « *que pour nous l'interprétation philosophique se mélange fatalement à la sensation artistique* », et il donne cette conclusion si juste à tant de débats sur les prétendus excès d'analyse de l'impressionnisme :

Sans y penser, l'artiste à tout instant nous suggère des rapprochements de ce genre. C'est une des curiosités de son tempérament que cet analyste aigu qui se complaît, dans ses observations,

à noter les frissons de l'air, les palpitations de la lumière et les modulations de la couleur les plus imperceptibles, soit doublé d'un évocateur prestigieux, puissamment et audacieusement synthétique. Les jeunes me font sourire, quand dans leurs manifestes, — car ils écrivent beaucoup, pour des peintres, — ils opposent la nécessité de la synthèse aux abus d'analyse dont ils rendent l'impressionnisme responsable. Comme si l'artiste vraiment digne de ce nom ne devait pas nécessairement débuter par une minutieuse et lente analyse pour aboutir à des effets de plus en plus larges de synthèse.

A propos d'une exposition ouverte pendant quelques jours galerie Bernheim, Thiébault-Sisson écrivait encore dans le *Temps* du 31 janvier 1921 :

Chacune des étapes de cette admirable carrière y est représentée par des œuvres caractéristiques, depuis 1870 jusqu'à 1916 ou 1917. On y passe des voiliers d'Argenteuil évoluant et tirant leurs bordées sur la Seine aux Glaçons *tragiques de Vétheuil, des* Meules *aux* Peupliers, *aux* Cathédrales, *aux* Champs de tulipes *de Haarlem, aux* Rochers de Belle-Ile, *aux aspects de la Côte d'Azur, aux vues de Londres sous le brouillard, à toute la série des* Nymphéas, *et l'on s'émerveille de ces spectacles divers fixés, dans l'indécision ou la solidité de leurs masses, dans le radieux ou le brouillé de leurs lumières, dans la transparence ou la nébulosité de leurs atmosphères, dans leurs colorations sonores ou ternes, éclatantes ou timides, contrastées ou fondues, par un enchanteur qui n'a jamais eu d'égal.*

Toutes les dates du talent de Monet étaient en effet représentées à cette exposition, depuis 1874, par un tableau d'*Argenteuil;* 1880 : des natures mortes; 1881 : la *Débâcle* à Vétheuil ; 1882 : *Pourville* ; 1883 : *Etretat* ; 1886 : Belle-Ile ; 1887 : Bordighera ; 1888 : Antibes ; 1890 : les *Meules* ; 1891 : les *Peupliers* ; 1894 : la Cathédrale de Rouen ; 1895 : les Nymphéas ; 1896 : la Seine ; 1897 : Dieppe ; 1900 : la Tamise ; 1908 : Venise ; 1920 et 1921 : Décorations de Nymphéas.

Mais Thiébault-Sisson réclamait avec raison une exposition plus complète, « *de manière à éclairer définitivement les curieux sur un des plus magnifiques génies de la peinture contemporaine.* »

Le catalogue de cette exposition à la Galerie Bernheim comportait un choix de peintures de Claude Monet, de 1874 à 1919. Il était précédé d'une préface d'Arsène Alexandre qui examinait très judicieusement le sentiment de quatre générations devant l'œuvre de Claude Monet. Ce n'était que pour annoncer un livre où cette même étude serait « *tentée plus amplement* » et qui doit paraître aux Éditions Bernheim.

Cette même collection d'art avait publié précédemment en 1919 : *L'art moderne et quelques aspects de l'art d'autrefois*, qui réunissait 40 poèmes d'Henri de Régnier. Depuis, ces poèmes ont été publiés, avec d'autres, dans un des plus beaux recueils de l'auteur : *Vestigia Flammæ* (Mercure de France, 1921). Voici la page consacrée à Claude Monet :

CLAUDE MONET

Lorsque vous eûtes peint meules et cathédrales,
Toute la vaste mer et la vaste forêt
Et les longs peupliers aux cimes inégales
Et la nuit qui s'approche et le jour qui paraît;

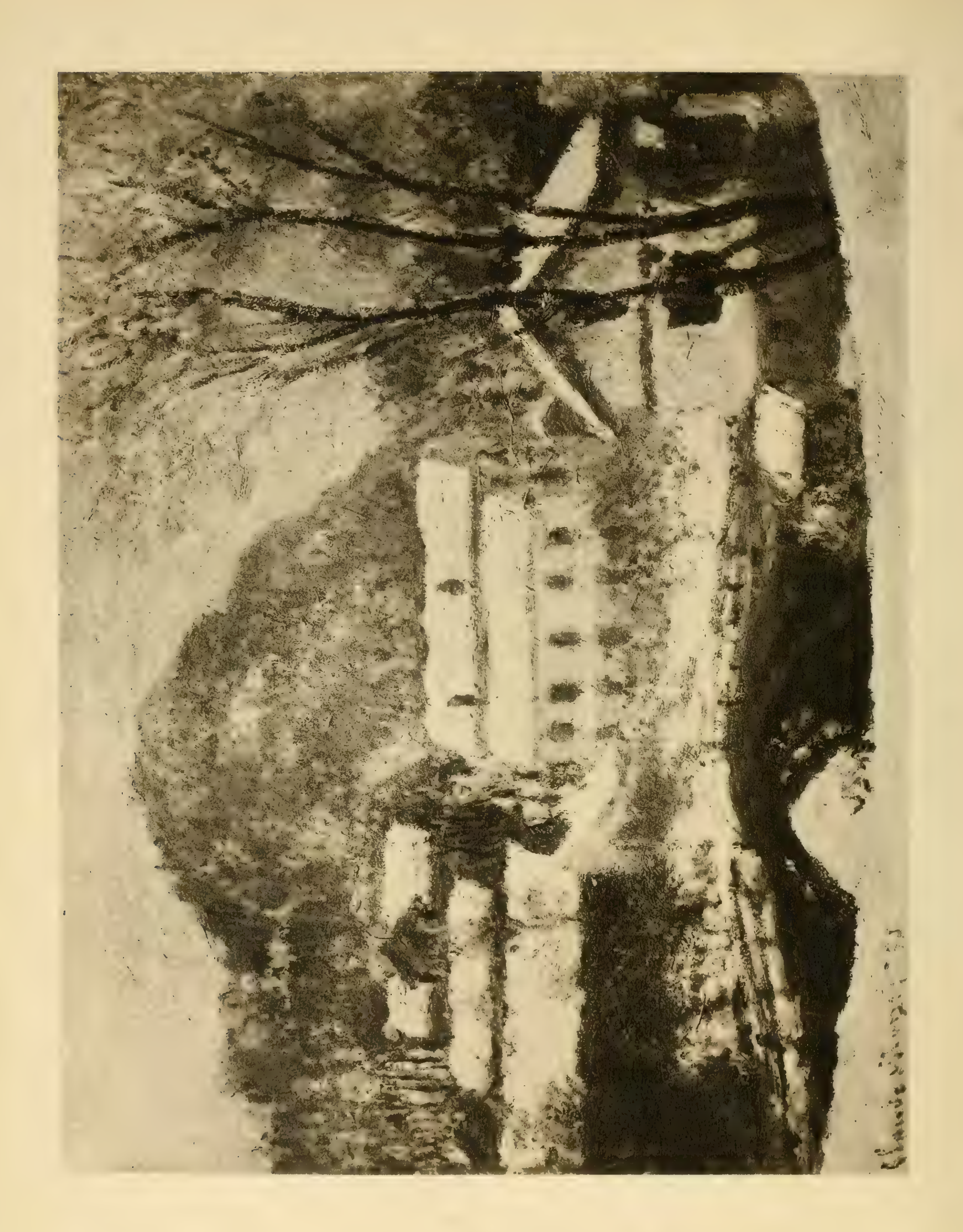
Lorsque vous eûtes peint le fleuve aux courbes lentes
Et la douce prairie aux horizons lointains
Et les roches en feu et les grèves brûlantes,
Les aubes, les midis, les soirs et les matins;

Lorsque vous eûtes peint le vent et la lumière
Et l'air toujours mobile en ses quatre saisons
Et la figure grave et pure de la terre
Que la neige revêt de ses blanches toisons;

Lorsque vous eûtes peint mille toiles, trophée
Éclatant et serein que ne gâte nul fiel,
Vous vîntes vous asseoir au bord de la Nymphée
Où s'endort l'eau fleurie à la face du ciel.

Chaque fleur qui se double en l'eau qui la reflète
Vous offre ses couleurs pour enchanter vos yeux
Et chaque feuille plate est comme une palette
Qui, docile à vos doigts, vous invite à ses jeux.

Car le temps, ni l'effort, ni la gloire, ni l'âge
Ni son vaste labeur n'a lassé votre main,
Et pour vous, ô Monet, le plus beau paysage
Sera toujours celui que vous peindrez demain.



L'ŒUVRE DE CLAUDE MONET

I

Situation de Monet [illegible] et le public

Après avoir ainsi donné un résumé détaillé des opinions diverses, hostiles et favorables, exprimées sur l'art de Claude Monet, j'expose dans la seconde partie de ce livre, telle que je l'ai observée depuis 1889, l'évolution de l'artiste, en ses périodes de travail et en des expositions publiques.

Tout d'abord, je résume la situation faite à Monet par les railleries des journaux, la presque totale incompréhension de la critique, la moquerie et l'indifférence du public.

Le même chapitre d'histoire peut être écrit pour tous ceux qui ont vu avec leurs yeux la nature et l'homme, traduit leurs observations et leur émotion dans le livre, la partition, le tableau, la statue, en un langage qu'ils ont inventé naturellement, puisque ce langage, ils le trouvaient en eux-mêmes pour exprimer leur individu et les rapports de leur individu avec le monde extérieur. Pas une seule fois, l'homme qui est venu changer le courant des idées reçues n'a été accueilli et compris de la foule, et il y aurait naïveté à s'en étonner.

Si la rapidité des informations et la démocratie ont leurs avantages, ils ont aussi leurs désavantages, et les chercheurs de nouveau l'apprennent bientôt à leurs dépens. Dans chaque art, quelques-uns se trouvent pour spéculer grossièrement sur le choix d'un sujet ou l'emploi d'une méthode. En même temps que ceux-là, se produisent des impuissants, des fatigués, qui pressentent confusément les choses, mais ne peuvent parvenir à les exprimer. L'homme qui apporte un don et une science est ordinairement confondu avec les uns et avec les autres : il a à la fois pour adversaires l'indifférence



NORVÈGE

LE VILLAGE DE SANDVIKEN

(1895)

L'ŒUVRE DE CLAUDE MONET

I

Situation de Monet devant la critique et le public

Après avoir ainsi donné un choix abondant des opinions diverses, hostiles et favorables, exprimées sur l'art de Claude Monet, j'expose dans la seconde partie de ce livre, telle que je l'ai observée depuis 1880, l'évolution de l'artiste, suivie en ses périodes de travail et en des expositions publiques.

Tout d'abord, je résume la situation faite à Monet par les railleries des journaux, la presque totale incompréhension de la critique, la moquerie et l'indifférence du public.

Le même chapitre d'histoire peut être écrit pour tous ceux qui ont vu avec leurs yeux la nature et l'homme, raconté leur observation et leur rêverie dans le livre, la partition, le tableau, la statue, en un langage qu'ils employaient naturellement, puisque ce langage, ils le trouvaient en eux-mêmes pour exprimer leur individu et les rapports de leur individu avec le monde extérieur. Pas une seule fois, l'homme qui est venu changer le courant des idées reçues n'a été accueilli et compris de la foule, et il y aurait naïveté à s'en étonner.

Si la rapidité des informations et le demi-savoir ont leurs avantages, ils ont aussi leurs désavantages, et les chercheurs de nouveau l'apprennent bientôt à leurs dépens. Sans cesse, en art, quelques-uns se trouvent pour spéculer grossièrement sur le choix d'un sujet ou l'emploi d'une méthode. En même temps que ceux-là, se produisent des impuissants, des bègues, qui pressentent confusément les choses, mais ne peuvent parvenir à les exprimer. L'homme qui apporte un don et une science est ordinairement confondu avec les uns et avec les autres : il a à la fois pour adversaires l'indifférence

ignorante et la mauvaise foi réfléchie. Selon l'humeur ou le calcul, il est traité en grotesque ou en charlatan. Ceux qui ne se donnent pas la peine de regarder, et ceux qui prévoient un dérangement de leur industrie, déclarent au nouveau venu une guerre de railleries et d'injures, attaquent son talent, sa personne, son existence, l'empêchent de trouver un morceau de pain en échange d'un chef-d'œuvre, lui interdisent de vivre.

L'histoire de ces erreurs et de ces partis-pris n'est donc pas toujours gaie, elle a parfois une conclusion amère. L'artiste acharné au travail peut succomber à la peine sans avoir rien compris aux plaisanteries et aux réquisitoires. Son œuvre reste, mais sa cervelle d'homme de génie tombe en terre, dans la poussière mortuaire d'un cimetière de village ou de la fosse commune d'une ville, sans avoir jamais été traversée par un rayon de gloire. Elle ne saura jamais que les critiques repentis et les marchands hypocrites clament l'éloge du mort glorieux, ouvrent des souscriptions pour que se dresse, sur sa tombe de pauvre ou sur la place de sa commune natale, une statue taillée par un sculpteur de l'Institut.

Si quelques-uns, écrivains, musiciens ou peintres, ont pu échapper au sort de Jean-François Millet, de Sisley, de Pissarro, s'ils n'ont pas eu, leur vie durant, le souci de la subsistance des leurs, c'est qu'ils étaient nés, comme Delacroix, comme Manet, sinon fortunés, au moins indépendants.

Si d'autres, après des années de lutte et de misère, tels Renoir et Monet, ont pu arriver à conquérir la tranquillité de leur besogne, peut-être n'y a-t-il là qu'un hasard de circonstances, une défense plus tenace de l'individu, aidé par quelques partisans, des amateurs entêtés, des hommes de lettres résolus à tout dire.

Voici le cas de Claude Monet.

Celui-là, particulièrement, a été criblé de quolibets, a servi de cible à l'esprit des journaux. Lorsqu'il était question de lui, la blague facile s'aggravait de fureur. On eût dit que la rage troublait les yeux de ceux qui regardaient ses toiles, faisait trembler la main de ceux qui exerçaient sur lui leur critique. Jamais, pour personne, l'injustice des arrêts, la violence des épithètes n'ont été poussées plus loin. Il a eu à subir les jugements lourds des prétentieux, le

persiflage des boulevardiers, la colère des arrivés troublés dans leur quiétude, les complots qui se traduisent par le silence, les refus d'admission dans les expositions publiques, les mensonges brutalement exprimés par les journaux. La première partie de ce livre a donné les preuves de cet accueil.

Il y eut pire encore. Les grands artistes que Claude Monet vénérait n'eurent pas tous la bienveillance de Courbet, la solidarité admirative de Manet. Dans une interview de Monet par Louis Vauxcelles parue dans l'*Art et les Artistes* en 1909, Monet dit sans ambages et avec mélancolie comment son art fut mal accueilli de Daumier et de Corot :

— Daubigny fut-il le seul à soutenir l'impressionnisme naissant? Que disaient les vrais maîtres d'alors?

— Tenez, je me rappelle que nous exposâmes, Renoir et moi, dans une petite boutique. Mon tableau était à la devanture. Un jour, je me trouvais là, passe Daumier, maître vénéré, qui s'arrête, lorgne, et dit au marchand : « Qui donc vous force à montrer au public de pareilles horreurs? » Je suis rentré chez moi, ce soir-là, le cœur navré. Par contre, Diaz (j'eûsse préféré que l'éloge vint de Daumier, et la critique de Diaz) s'enthousiasma pour ce même paysage, me serra les mains et me prédit le plus brillant avenir.

— Et le père Corot, qui accueillit les débuts de Pissarro?

— Le père Corot dit un soir à Guillemet : « Mon petit Antonin, tu as joliment bien fait de t'échapper de cette bande-là. »

Au nom des vagues esthétiques et des modes régnantes, on bafouait Monet de telle façon qu'il fallait un courage surhumain, à un marchand, à un amateur, pour encourager d'un achat une aussi criminelle entreprise de peinture. Ce furent les années mauvaises entre toutes. Au Salon, quand Monet se hasardait à présenter une toile, ou elle était refusée, ou elle était accrochée à des hauteurs inaccessibles, dans les salles où personne ne va, qui étaient désignées communément sous le nom de « dépotoir », où l'on amoncelait les rebuts acceptés par le jury pour meubler ces régions délaissées.

Le peintre renonça vite à cette publicité, qu'il avait essayé de conquérir, comme tous les artistes de son âge. C'est au catalogue du Salon de 1868, que l'on trouve, pour la dernière fois, trace d'un envoi de Claude Monet : *Navires sortant des jetées du Havre*. Il n'avait obtenu que quelques mots d'encouragement de Paul Mantz, de Thoré, de Castagnary. Il renonça donc. Les batailles ne furent plus livrées que six ans après dans les salles d'expositions privées. Là, les efforts de ce courageux furent représentés comme un travail de mystification. Les plaisantins des journaux riaient, la foule moutonnière riait. Les choses se passent encore de la même façon, en 1880, devant les tableaux exposés dans la galerie de la *Vie Moderne;* en 1883, dans les salons du boulevard de la Madeleine; en 1886, dans la galerie de la rue de Sèze. L'acceptation de l'art de Monet fut extrêmement tardive. Il y a fallu près de vingt ans de luttes et de patience. On peut placer le moment de la première accalmie entre 1887 et 1889.



BRAS DE SEINE PRÈS GIVERNY

(1897)

Le peintre renonça vite à cette publicité, qu'il avait essayé de conquérir, comme tous les artistes de son âge. C'est au catalogue du Salon de 1868, que l'on trouve, pour la dernière fois, trace d'un envoi de Claude Monet : *Navires sortant des jetées du Havre*. Il n'avait obtenu que quelques mots d'encouragement de Paul Mantz, de Thoré, de Castagnary. Il renonça donc. Les batailles ne furent plus livrées que six ans après dans les salles d'expositions privées. Là, les efforts de ce courageux furent représentés comme un travail de mystification. Les plaisantins des journaux riaient, la foule moutonnière riait. Les choses se passent encore de la même façon, en 1880, devant les tableaux exposés dans la galerie de la *Vie Moderne*; en 1883, dans les salons du boulevard de la Madeleine; en 1886, dans la galerie de la rue de Sèze. L'acceptation de l'art de Monet fut extrêmement tardive. Il y a fallu près de vingt ans de luttes et de patience. On peut [illegible] le moment de la première [illegible] entre 1887 et 188[illegible].



II

Peintre de visages et de personnages, et peintre des flots, des rivages, des bords de rivières et des foules

On aurait dû commencer à voir, pourtant, que Claude Monet serait classé, en France, au moins comme un des paysagistes qui ont su analyser avec le plus de sagacité l'état de l'atmosphère et la qualité de la lumière. Il n'y avait qu'à passer devant ses tableaux pour s'en convaincre. Tout le monde reconnaît aujourd'hui que ces premiers tableaux, ces œuvres de hardi jeune homme se mesurant avec la nature, révélaient la justesse de la vision, la force de l'exécution. Il n'en était pas de même à l'époque où il concevait le *Déjeuner sur l'herbe* avec ses douze personnages rassemblés dans une clairière, sous les feuillages striés de soleil, autour de la nappe, du pâté, des fruits, des bouteilles, précieuse image de la vie rustique des artistes de ce temps-là et de leurs élégantes compagnes en robes claires, en modes du second Empire. C'est la même année où s'érige le portrait de *Camille,* la *Dame à la robe verte.* Monet est à ce moment aussi bien sollicité par l'apparition des personnages que par le décor des paysages, et il les réunit par une toile telle que la *Terrasse au bord de la mer,* peinte au Hâvre, encore en 1866 : messieurs en chapeau de paille ou en chapeau haut-de-forme, dames vêtues de blanc, porteuses d'ombrelles, jardin fleuri, fauteuils cannés, drapeaux arborés au haut des mâts et claquant à la brise, porte à claire-voie ouverte sur l'horizon de la mer où pullulent les navires et les barques, voiles blanches et fumées noires parmi les flots verts.

Les personnages sont des passants dans les tableaux de Paris où Monet s'affirme paysagiste de ville : une *Vue prise du Louvre,* où passe la Seine enjambée par le Pont-Neuf, où le Panthéon s'élance en plein ciel, entre le collège Henri IV et le Val-de-Grâce, au-dessus

des maisons de la Place Dauphine et du Quai des Grands-Augustins; une autre vue du même aspect rétréci en hauteur, avec le *Jardin de l'Infante* au premier plan, un beau carré de gazon encadré de plates-bandes; un aspect de *Saint-Germain l'Auxerrois,* avec le terre-plein ombragé d'arbres et entouré de fiacres. Observez, dans ces trois tableaux, les physionomies particulières, individuelles, des maisons si solidement construites, leurs toits, leurs cheminées, leurs fenêtres, tout mis en place d'une simplicité de touche et d'une solidité d'ensemble effarantes, en même temps que rien ne se perd du caractère spécial de leur architecture, et dites si Monet n'est pas l'égal, avec des moyens tout différents, des artistes hollandais constructeurs de places, de maisons, d'édifices municipaux et religieux. Observez encore comment les passants vont et viennent, traversent les chaussées, d'un mouvement si exactement saisi qu'il semble se continuer, comment les voitures, les omnibus surgissent, les chevaux allant au pas ou au trot. Et sur cette vie surprise, le ciel et la lumière de Paris, les nuées grises traversées de rayons qui révèlent les détails, délimitent les masses éclairées et les parties d'ombres avec une décision si robuste, un sens de l'harmonie si impeccable.

Le goût inné du peintre, né à Paris, mais élevé au Hâvre, s'en va volontiers vers la mer devant laquelle, sous l'œil bienveillant de Boudin, il a commencé ses études. En 1867, une *Vue de Sainte-Adresse,* profilée sur l'horizon par ses maisons, ses chalets, son clocher, a pour vaste premier plan une entrée de mer où voguent des barques, un rivage où des canots sont retirés, un groupe de marins causant, un couple de citadins assis à la limite du sable et de l'eau, et au-dessus, le vaste ciel où montent les nuées. Au retour à Paris et aux environs, la *Grenouillère* célèbre est peinte avec sa plate-forme d'où les baigneurs s'élancent, son ponton où les spectateurs se tiennent, son fonds de verdure, son eau qui danse sous les rayons, ses images reflétées qui se déforment, ses brisures de lumière qui scintillent, et tout ce monde cocasse en maillots et en crinolines, en pantalons blancs et en chapeaux haut-de-forme.

De l'agitée Grenouillère au paisible et immobile *Canal en Hollande,* il y a l'espace de deux années. Ici, dans ce beau tableau, acquis par Daubigny, puis par Duret, c'est un large canal sur lequel

vogue puissamment un lourd bateau à voiles auprès d'une barque à rames. A droite et à gauche, des maisons basses, et une quantité de moulins dont les ailes semblent tourner dans le vent qui fait monter les nuées au vaste ciel.

Au cours des années suivantes, 1872 à 1875, Monet est encore installé à Argenteuil, dans la maison et le jardin où il a peint en 1867 son tableau des *Femmes au jardin*. Voici la *Maison et le Jardin de Claude Monet,* en une toile datée de 1873, blanche façade, toits de tuiles, cheminées de briques, retraite charmante environnée de peupliers, de buissons de roses écroulées, de parterres fleuris. A quelques pas de cette retraite d'artiste, c'est la Seine, son pont de fer, ses *Déchargeurs de charbon* qui vont et viennent par les passerelles, entre les bateaux et la berge, noires silhouettes exactement observées et fixées par leur mouvement alternant d'aller et de retour. De l'autre côté du pont, c'est le délice de l'été, l'eau qui clapote, le bateau à voile qui file, le canot qui danse, la rive aux maisons riantes dans la verdure. Ces images où se délecte le peintre ne l'empêchent pas de courir sur Paris et d'en emporter des aspects fantasmagoriques, tel que celui du *Boulevard des Capucines au carnaval,* où tout est exprimé, les hautes et massives maisons, les arbres sans feuillage, la chaussée cahotante de voitures, les trottoirs encombrés de cafés, une foule pressée et vivante, et cette agitation enrubannée de serpentins multicolores, poudrée de confetti, le mouvement exaspéré et harmonieux d'un jour de carnaval en 1873. Ce *Boulevard* a longtemps servi aux objections contre la peinture de Claude Monet. On n'en était pas à comprendre qu'autre chose est de fixer une foule que de faire le portrait d'un homme. Le travail serré qui peut être de mise pour reproduire les traits d'un modèle, le caractère individuel d'une physionomie, n'a que faire ici, où il s'agit de maisons qui se présentent par blocs, de voitures qui se croisent, de piétons qui circulent : on n'a pas le temps de voir un homme, une voiture, et le peintre qui s'attardera aux détails ne réussira pas à saisir la confusion de mouvements et la multiplicité de taches qui constituent l'ensemble. Claude Monet n'est pas tombé dans une semblable erreur : sa toile est vivante, agitée comme le Paris qui l'inspira.

Le Monet de cette époque a été représenté par ses amis. Édouard Manet l'a peint dans sa barque, sous le titre de l'*Atelier de Monet*. Renoir l'a représenté lisant, fumant sa pipe, et aussi la palette et les brosses aux mains. Il est fort et barbu, les cheveux longs et bouclés, et coiffé d'un invariable petit chapeau.

Il est toujours peintre de figures, en même temps qu'il est peintre de paysages, et le tableau intitulé *Méditation,* qui fait partie de la collection Koechlin, après la collection Chocquet, a sans doute été peint chez Monet, avec une délicatesse infinie, des nuances particulières, dans cette force équilibrée qui est la faculté maîtresse de l'artiste. Une jeune femme est assise demi-étendue, sur un canapé. Simplement coiffée, simplement vêtue, depuis le petit col blanc rabattu sur une cravate rouge foncé, jusqu'aux souliers à boucles, la robe de soie noire rayée de vert, elle respire et pense dans une atmosphère de simplicité bourgeoise et artiste, fenêtre aux rideaux de velours bleu, cheminée de marbre blanc, canapé gris à fleurs roses. Elle tient de ses deux mains fines un livre fermé, son visage est pensif, ses yeux semblent regarder sans voir. Elle peut songer à sa lecture, ou être en proie à une pensée qui scrute le présent et attend l'avenir. Elle est toute en lumière, une fenêtre en face d'elle éclaire le canapé; la muraille, l'angle de la cheminée, la robe, les souliers à boucles, et le visage de femme ou il y a encore de la jeunesse enfantine, avec le doux profil, la chevelure simplement séparée et tordue, le petit col blanc. C'est, avec *Camille,* une des vivantes figures de femmes de l'art contemporain. C'est d'ailleurs « Camille », la Dame à la robe verte d'apparat, mais avec une toute autre expression, non plus faite pour la muraille d'un Salon de peinture, mais surprise chez elle, dans le tous les jours de la vie, sage et doux portrait, sourire muet d'une œuvre, rêverie pour toujours fixée, souvenir immortalisé.

De la même époque (1874) est l'*Intérieur après dîner,* réunion bourgeoise qui prend un aspect fantastique par les plus simples moyens, le feu dans la cheminée, la table éclairée par une lampe à suspension de cuivre contourné. Mais les deux femmes qui cousent paisiblement sont dominées par le personnage d'air méphistophélique accoudé à la cheminée, l'autre bras contourné, la main appuyée



LE PONT SUR LE BASSIN DES NYMPHÉAS

(1899)

Le Monet de cette époque a été représenté par ses amis. Édouard Manet l'a peint dans sa barque, sous le titre de l'*Atelier de Monet*. Renoir l'a représenté lisant, fumant sa pipe, et aussi la palette et les brosses aux mains. Il est fort et barbu, les cheveux longs et bouclés, et coiffé d'un invariable petit chapeau.

Il est toujours peintre de figures, en même temps qu'il est peintre de paysages, et le tableau intitulé *Méditation*, qui fait partie de la collection Koechlin, après la collection Chocquet, a sans doute été peint chez Monet, avec une délicatesse infinie, des nuances particulières, dans cette force équilibrée qui est la faculté maîtresse de l'artiste. Une jeune femme est assise demi-étendue, sur un canapé. Simplement coiffée, simplement vêtue, depuis le petit col blanc rabattu sur une cravate rouge foncé, jusqu'aux souliers à boucles, la robe de soie noire cavée de vert, elle respire et pense dans une atmosphère de simplicité bourgeoise et artiste, fenêtre aux rideaux de velours bleu, cheminée de marbre blanc, canapé gris à fleurs roses. Elle tient de ses deux mains fines un livre fermé, son visage est pensif, ses yeux semblent regarder sans voir. Elle peut songer à sa lecture, ou être en proie à une pensée qui scrute le présent et attend l'avenir. Elle est toute en lumière, une fenêtre en face d'elle éclaire le canapé; la muraille, l'angle de la cheminée, la robe, les souliers à boucles, et le visage de femme où il y a encore de la jeunesse enfantine, avec le doux profil, la chevelure simplement séparée et tordue, le petit col blanc. C'est, avec *Camille*, une des vivantes figures de femmes de l'art contemporain. C'est d'ailleurs « Camille », la Dame à la robe verte d'apparat, mais avec une toute autre expression, non plus faite pour la muraille d'un Salon de peinture, mais surprise chez elle, dans le tous les jours de la vie, sage et doux portrait, sourire muet d'une œuvre, rêverie pour toujours fixée, souvenir immortel.

De la même époque (1874) est l'*Intérieur après dîner*, réunion bourgeoise qui prend un aspect fantastique par les plus simples moyens, le feu dans la cheminée, la table éclairée par une lampe à suspension de cuivre contourné. Mais les deux femmes qui cousent paisiblement sont dominées par le personnage d'air méphistophélique accoudé à la cheminée, l'autre bras contourné, la main appuyée



sur la hanche. Il est à demi dans l'ombre et son long visage au vaste front, à la barbe en fourche, ses regards qui contemplent les couseuses, tout prend un aspect d'observation et de commisération railleuses qui n'étaient peut-être pas dans la réalité, mais que le dessin et la couleur ont fait jaillir à la façon d'un sortilège. Pourquoi les clartés et les ombres, les figures paisibles et la figure peut-être sarcastique, prennent-elles une signification incertaine autour de cette lampe bourgeoise et de cet orbe lumineux de la table, où restent les trois tasses de café, devant ce feu rougeoyant? Magie de la peinture, arrière-fonds des apparences, matière à rêverie et à divination.

Le *Déjeuner,* de l'année suivante, qui est au musée du Luxembourg par le legs Caillebotte, est une peinture de toute autre manière, de netteté, de franchise absolue, en pleine lumière du jour. C'est le déjeuner de l'enfant devant la table servie d'œufs à la coque, de confiture, de raisin, entre l'huilier et la bouteille de vin. La jeune mère surveille le baby, une visiteuse, chapeautée, gantée, est adossée à la fenêtre, la bonne en bonnet blanc, au fond, ouvre un buffet.

En 1876, la *Japonaise* déploie son éventail de parisienne en avant d'une muraille couverte d'éventails japonais. Elle est vêtue d'une lourde robe couverte d'ornements en relief, oiseaux, papillons, poissons, jusqu'à la figure et le buste d'un acteur jouant le samouraï à deux sabres. Si la robe est japonaise, la figure est de Paris, c'est celle de *Camille* et de la *Méditation,* transformée encore, rieuse et spirituelle, amusée de son costume et de son rôle. On a vu, dans la première partie de ce livre, quel terrible accueil fit la presse boulevardière à cette fantaisie légère d'une couleur éblouissante.

En même temps, on peut se récréer des *Dindons blancs,* éblouissants, le plumage frangé et doré de lumière, dressant leurs cols rouges et bleuis, faisant la roue comme des paons, fouillant l'herbe, dans un coin de parc sillonné d'un ruisseau, au fond duquel s'ordonne l'architecture d'un château Louis XIII. C'est une des œuvres les plus caractéristiques et les plus éclatantes de cette période de l'art de Monet, que la représentation de ce troupeau blanc et doré, mis hardiment au premier plan du paysage aux belles pierres, aux nobles verdures.

Un nouveau changement à vue par cette œuvre variée : la *Gare Saint-Lazare* où la fumée se brise et s'éparpille aux verrières, et qui apparaît retentissante du bruit de ferraille des wagons et des locomotives. Rien ne manque à travers la fumée en mouvement, le train qui va par saccades ou qui serpente, le mécanisme énorme et agile, la vapeur épandue dans l'air. Cette fois, ce n'est plus à Argenteuil que rentre Monet, c'est à Vetheuil, où il revint, en 1879, la neige couvrant le sol, les maisons, montant aux talus, emplissant le ciel hostile : un seul passant, tout noir, au milieu de cette blancheur, sur la route aux ornières glacées. Entre deux hivers, l'automne amoncelle sur la table les poires jaunissantes, les pommes rouges, les raisins noirs et blancs, dorés, juteux, sur un lit de fougères.

En 1881, le drame de la glace et de la débâcle se joue entre les collines de Vetheuil et les îles de la Seine, devant la haie des peupliers rigides. Les glaçons arrivent, au tournant du fleuve, s'amoncellent aux creux des berges, pour repartir au courant de l'eau réapparue. C'est sinistre et beau sous le ciel clair, ce paysage familier chargé d'une déroute de banquise, cette eau verdâtre encore glacée en ses profondeurs. La poésie terrible de l'hiver est écrite par les toiles où Monet a fixé les apparitions glacées de l'air et de l'eau, les froides réverbérations vibreuses sous la surface durcie du fleuve, la stupeur de la vie végétale suspendue dans cette lumière boréale, arbres fantômes chargés de givre, peupliers funèbres, collines ravagées, entre le ciel éteint et l'eau éclairée d'une lumière métallique.

Non loin de là, à Villé, près Vernon, un autre paysage de rivière est enveloppé de toutes les richesses de l'été, le village respire la paix du silence à l'ombre de la colline, les peupliers frissonnent dans la lumière, l'eau passe avec ses éblouissements. Et la même année, 1883, Monet retourne vers la mer, à Villers, où il incurve la frange d'argent de la marée sur la plage, où il rassemble les baigneurs minuscules entre les barques tirées sur le sable, à l'abri de la falaise massive; il séjourne à Étretat, devant une mer agitée, la falaise noire, la Manne-porte à travers laquelle passent les vagues bouillonnantes, l'arrivée précipitée des lames qui se chevauchent, qui se brisent contre la muraille sombre, les deux pêcheurs debout

entre les barques recouvertes de paillis comme des huttes. Rien de plus grave, de plus fort, de plus désolé, que l'arrivée de l'élément ravagé par la furie du vent. Monet a peint plusieurs fois ce spectacle d'Étretat, auquel il revient toujours quand il veut reprendre contact avec la mer.

On peut dire de Claude Monet qu'il a été un peintre de la mer, d'une force inconnue jusqu'à lui, et cela dès le début de sa carrière. Je me souviens d'une toile, aujourd'hui en Amérique, comme tant d'autres. Sur une mer calme, à peine remuante de quelques vagues courtes, sous un ciel nuageux et déchiré, deux bateaux de pêche aux coques et aux voiles sombres, montés par des hommes dont on aperçoit les noires silhouettes, s'en vont vers l'horizon où brille un reflet de lumière. Plus loin, dans l'air brumeux, vogue un autre bateau à l'aspect de fantôme. C'est un tableau de la première manière, d'un caractère large et solide, où la beauté des éléments est déjà supérieurement exprimée. La ressemblance est certaine avec des marines d'Édouard Manet où oscillent aussi des bateaux de pêche. Ce que l'on peut remarquer, c'est que la vision de Claude Monet fut toujours plus atmosphérique que celle d'Édouard Manet. L'air est plus visible, change et varie davantage la physionomie des choses.

Ces barques en course sur la mer ont des pêcheurs à bord, et il ne saurait en être autrement. Claude Monet, lorsqu'il se trouve en face d'un aspect de nature d'où l'homme est absent, ne l'y ajoute pas après coup, comme l'ont fait les paysagistes qui s'ingénient à composer leurs tableaux. Ici, il y avait nécessité à montrer les hommes qui commandent au gouvernail et à la voile. Le bateau fait partie de la mer, et l'homme fait partie du bateau. Ni l'accessoire, ni le personnage, n'ont été ajoutés pour l'agrément du sujet. Les coques balancées par les vagues, et les voiles sombres déployées sous le vent, s'accordent avec les éléments. L'homme est tout petit, à peine visible, modifiant à peine la silhouette de la barque. Il est perdu sur cette mer et sous ce ciel qui remplissent l'espace, il va disparaître tout à l'heure dans cette brume où le troisième bateau est à peine visible, n'est plus qu'une forme légère prête elle-même à s'évanouir.

La phase de l'évolution de Monet qui fit de lui, de plus en plus, le maître de l'Impressionnisme, se date entre 1880 et 1883. Il est encore le peintre des bords de mer, des bords de rivière. Ici, le ciel et l'eau sont gris, le brouillard est en suspension. Là, le soleil joue à travers l'air humide, met toutes choses en pleine clarté. Et toujours, les dégradations de lumières, les transparences ou les opacités d'atmosphères, la densité de l'air autour des objets sont exprimés avec une sûre délicatesse.

Le dessin est sommaire. Monet voit l'ensemble des choses, cherche leur représentation par le moins de lignes possible. Il a déjà le goût de forte construction qu'il développera sans cesse. Quelques plans très simples, une ligne d'horizon, le tableau est établi. Les premières œuvres de Monet sont d'une largeur d'exécution, d'une sûreté de plans, qui les égalent déjà, avec une forme originale, une puissance souple, une dextérité surprenante, aux pages des maîtres paysagistes. Celui-ci vient de Boudin pour la finesse des tons, de Jongkind par l'équilibre solide des masses. Il a regardé et compris Corot, Courbet, il a été touché par la révélation de Manet. Il est donc de son temps immédiat. Mais avec ces ambiances et les parentés, il est lui-même, il apporte une force et une décision.

C'est alors que le peintre s'acharne à rendre à la fois les détails des tons et les jeux de la lumière, la couleur et la valeur. Par les tons vierges et par les nuances intermédiaires, il exprime les plans, les reliefs, les lointains, le mouvement. Il réussit à analyser la couleur toujours changeante, toujours mouvante, de l'eau qui court dans les rivières, qui bout et écume au pied des rochers et des falaises. Il montre cette couleur faite de l'état du fond, de l'état du ciel et des reflets des objets. Il étudie les terrains, écroulements de dunes, flancs de falaises, comme un géologue : du bout de son pinceau, il met en lumière les pierres, les minerais, les filons. Il tient compte des actions extérieures : il peint l'herbe desséchée par le vent et trempée par la pluie, il reproduit les rocs mouillés, découverts par la marée basse, sur lesquels le flot a laissé des amas d'herbes marines.

Il est donc le peintre de la mer, des filets bleus dont les mailles sont pénétrées d'atmosphère et de vent, des éboulis de pierres au bas

des falaises, sur les galets gris. Il apporte l'expression des lointains calmes, et aussi des tragédies prochaines comme dans cet admirable *Gros temps à Étretat*, de la collection Moreau-Nélaton, où le groupe anxieux et minuscule des spectateurs est si bien vu, dans son anxiété et son impuissance, en face du ciel bas, des rochers noirs et d'une mer au mauvais visage qui déferle en grosses vagues contre les chétifs personnages, si petits devant les hautes lames, le galop furieux de la mer. Étretat! Monet a toujours conservé le souvenir de ses marins hardis, de ses barques agiles, de ses rives alors sauvages. Et quand la nostalgie de la mer le reprend encore, dans son Giverny paisible, c'est toujours vers Étretat qu'il court revoir, sinon le paysage de la côte et les marins qu'il admirait, mais du moins l'eau du large qui n'a pas changé sous le ciel de nuages, et qui accourt aussi, elle, au rendez-vous de son peintre, avec la même furie et le même charme qu'aux jours lointains où l'artiste s'éprenait de l'éternelle jeunesse de la mer, vieille comme le monde.

On aurait pu se rendre compte des qualités de peintre de Monet devant le *Chemin Creux à Pourville,* un tableau fait de trois lignes droites : deux talus feuillus, herbus, fleuris, dont les bases se rejoignent, et la mer dans le fond, — ou devant le *Poste de douaniers* où l'énorme falaise est vue en raccourci, où la mer est vue d'en haut, aspects que nul encore n'avait osé. On pouvait admirer partout la couleur pétrie avec la lumière, dans les paysages de Normandie, prairies aux herbes grasses, sommets de falaises desséchés par le vent, brûlés par le soleil, — puis, dans les paysages coquets des bords de la Seine, où les ponts élégants enjambent l'eau, où les bateaux peints de couleurs claires filent entre les rives chargées de verdures gracieuses. Et l'artiste s'éprenait aussi, devait nous faire éprendre des tristesses du brouillard, des aubes glacées, des rues encombrées de neige boueuse : l'*Effet de brouillard au bord de la mer, Le Matin,* l'*Effet de neige à Argenteuil,* — et *Les Pêcheurs à la ligne,* une réalité qui a des allures de cauchemar comique.

Auprès de ces beaux paysages, des natures mortes apportaient leur renseignement de peinture. Le maître paysagiste est un maître décorateur qui a le respect de la réalité. Comme preuve, la décoration du salon de M. Durand-Ruel, et quantité de toiles : pommes,

glaïeuls, poires, raisins, bocal de prunes, chrysanthèmes, soleils, pâtisseries, qui supportent peu la comparaison. Les soleils flambent. Les glaïeuls à la tige droite et verte ont la fleur aux nuances alanguies des plantes d'eau. Les raisins sont mûrs, dorés, crevassés, mouillés de sirop. Les pommes, rondes et dures, remplissent bien le panier. La galette très cuite, dorée, croustillante, égale l'immortelle brioche de Chardin.

Cela aurait dû suffire pour prouver la maîtrise d'art, la splendide matérialité, la beauté du réel. La conception d'une poésie supérieure, de la plus admirable vision de l'univers, aurait été perceptible plus tard. Mais les évolutions sont lentes, les certitudes de la compréhension ne s'affirment pas brusquement. Les critiques et les visiteurs, pour la plupart, restaient réfractaires.

Heureusement, si les pratiques de la critique et les allures des visiteurs ne changeaient pas, Monet, lui non plus, ne changeait pas. Même aux plus tristes jours, il eut la force d'âme des plus stoïques, la volonté des plus croyants. Pas une seule fois, il n'eut la pensée de consentir à une concession, d'amoindrir la hardiesse de sa manière, l'âpreté d'observation et l'ivresse de lumière qu'on lui reprochait comme des vices. Non pas que l'homme ait jamais été mangé par la lèpre de la vanité, que son cerveau ait été obscurci par les fumées de l'orgueil. Comme tous les forts, il est perpétuellement en éveil, en défiance de lui-même, il exerce sur ce qu'il produit le plus attentif examen, il souffre de ne pouvoir se satisfaire davantage.

Car il a pour témoins de son travail des critiques autrement rigoureux que les discuteurs ordinaires. Ces témoins, auxquels il confronte sans cesse les œuvres qu'il crée dans une perpétuelle fièvre de production, sont les objets ou les éléments qu'il voudrait reproduire avec leur grâce ou leur grandeur, les fleurs, les arbres, les pierres, les falaises, les rocs, les lames, les nuages, le sol, la lumière, l'espace. Confrontation incessante, puisqu'il vit dehors, toujours en marche, toujours à la recherche de la nature, au Nord, au Midi, en Hollande, en Angleterre, — dans la campagne des prairies et des vergers, au printemps, — devant la mer de Normandie et de Bretagne, en hiver.

Il est bien occupé de ce qu'on peut dire de lui dans les feuilles, il pense bien à ce que peuvent manigancer ceux qui lui ont découvert une maladie de la vision, les mêmes, sans doute, qui ont inventé que Delacroix ignorait la peinture, que Millet n'avait jamais vu le paysan, que Degas ne savait pas dessiner. Il a d'autres sujets d'inquiétude. Il se hâte à travers la campagne, vers l'endroit où il a commencé sa toile. Il se demande s'il va retrouver à peu près identique, la combinaison de lumière, d'ombre, de reflets, d'eau et de ciel, devant laquelle il a vécu ardemment sa journée de la veille.

Une telle énergie devait lasser le sort. Peu à peu, le ton s'est modifié dans les conversations, dans les journaux. Cela s'est passé pendant les années où Monet prit part aux expositions internationales de la rue de Sèze. Le lieu d'exposition y est-il pour quelque chose, prend-on des précautions pour parler de la peinture accrochée aux murs de la salle mondaine, et le style des comptes-rendus devait-il se transformer quand les tableaux que l'on avait l'habitude de voir dans le vieux magasin de Durand-Ruel passaient dans la galerie somptueuse de Georges Petit. On allégua que le peintre était en progrès, en pleine période de formation définitive. C'est possible, mais il fallait donc prévoir, au départ, une telle arrivée. On dit encore qu'il a consenti à des atténuations. En est-on bien sûr? et les tableaux anciens, englobés avec les tableaux nouveaux, dans les mêmes éloges, parfois même placés en première ligne, qu'est-ce que cela signifie? On répond que les tableaux anciens se sont « faits ».

Ce sont plutôt les yeux qui se sont faits à cette peinture de franchise et de séduction, dont la séduction n'opéra d'abord que sur quelques-uns. Tant est vraie cette profonde parole de Baudelaire inscrite dans le volume de ses Œuvres posthumes :

« *Les nations n'ont de grands hommes que malgré elles — comme les familles. Elles font tous leurs efforts pour n'en pas avoir. Et ainsi, le grand homme a besoin, pour exister, de posséder une force d'attaque plus grande que la force de résistance développée par des millions d'individus* ».

III

De La Haye a Bordighera

La date de 1887 est significative dans la biographie artistique de Claude Monet. C'est l'année où il expose les paysages peints à Bordighera, à la Haye, à Belle-Ile-en-Mer.

D'abord, se vérifiait la force de durée des œuvres anciennes. On revit ces toiles d'autrefois : *Un coin d'appartement*, aujourd'hui au musée du Luxembourg, par le legs Caillebotte : deux pièces en enfilade garnies de rideaux, de vases, de plantes, où était surtout étudiée l'entrée de l'air et de la lumière; dans un intérieur un enfant, debout, reflété par le parquet ciré, enveloppé de l'atmosphère bleue d'un jour de chaleur : sûrement, il y a du soleil et un ciel d'azur au dehors. Un autre tableau, *Une locomotive en gare :* des ombres se silhouettent et passent dans la fumée, des lumières courent en lignes fines sur le mouillé des rails, on a l'impression de la trépidation qui fait bruire les sonores verrières. — On avait fait émeute autrefois autour de ces toiles, alors qu'elles étaient accrochées aux murs des salles d'expositions impressionnistes. Ceux qui ne comprenaient pas dans ce temps-là comprirent enfin, ou firent semblant de comprendre, quelques-uns louèrent ne se souvenant pas qu'ils avaient dénigré. Qu'importe! Parcourons les régions nouvelles.

Les champs de tulipes, près la Haye, les champs de fleurs drues et serrées, poussées à ras de terre, resplendissent en éclosions bigarrées, en verts violents, en jaunes d'or, en rouges de pourpre et de vermillon. Chaque fleur perd sa forme précise dans ces prodigieuses agglomérations, contribue seulement à former ces traînées de couleurs, ces sillons illuminés qui s'en vont courir au loin, qui s'arrêtent au bord du canal paresseux, plat comme une grande route, pour recommencer de l'autre côté, au delà des lourds bateaux,



LONDRES

CHARING-CROSS BRIDGE

(1902)

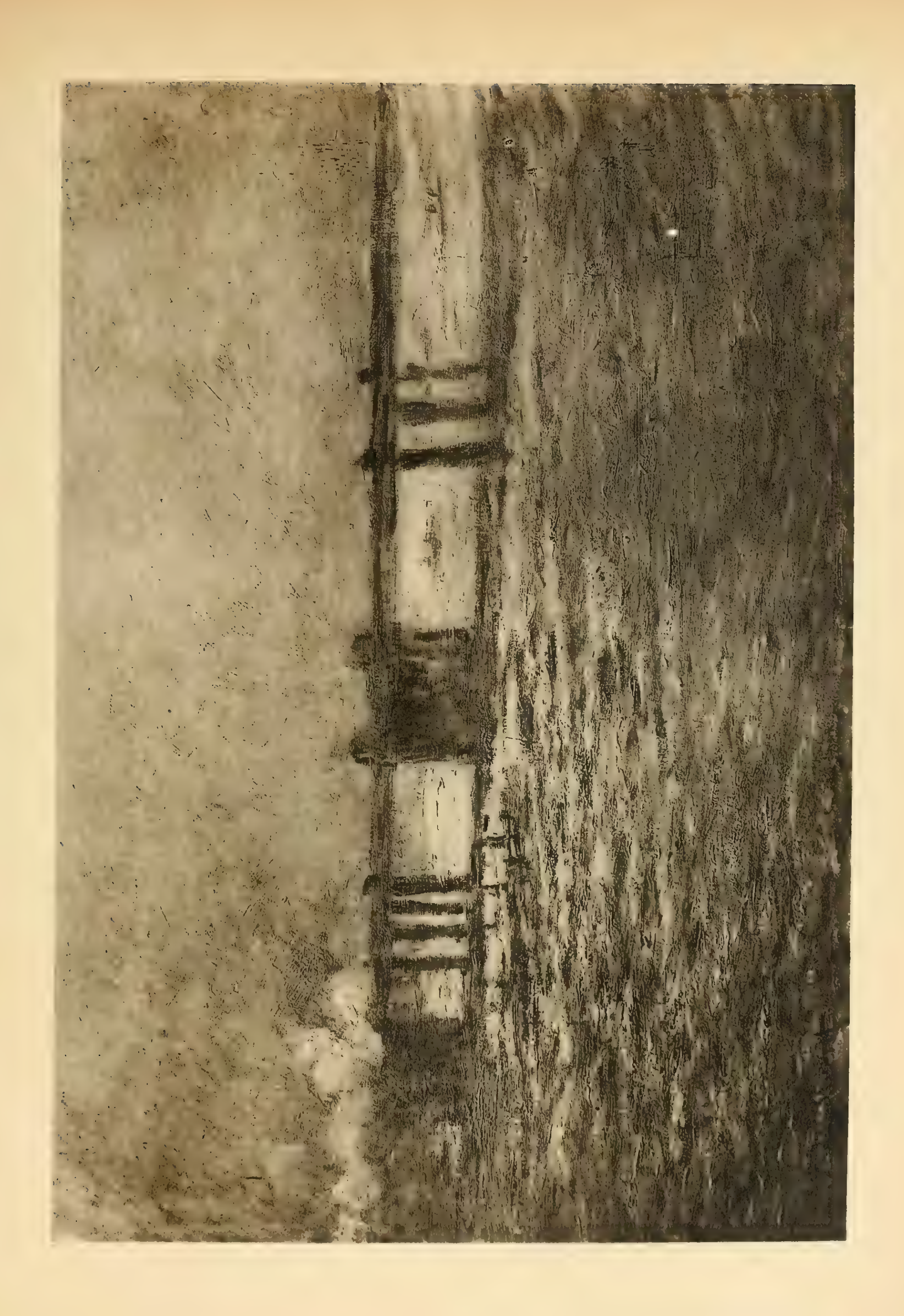
III

De La Haye a Bordighera

La date de 1887 est significative dans la biographie artistique de Claude Monet. C'est l'année où il expose les paysages peints à Bordighera, à la Haye, à Belle-Ile-en-Mer.

D'abord, se vérifiait la force de durée des œuvres anciennes. On revit ces toiles d'autrefois : *Un coin d'appartement*, aujourd'hui au musée du Luxembourg, par le legs Caillebotte : deux pièces en enfilade garnies de rideaux, de vases, de plantes, où était surtout étudiée l'entrée de l'air et de la lumière ; dans un intérieur un enfant, debout, reflété par le parquet ciré, enveloppé de l'atmosphère bleue d'un jour de chaleur : sûrement, il y a du soleil et un ciel d'azur au dehors. Un autre tableau, *Une locomotive en gare :* des ombres se silhouettent et passent dans la fumée, des lumières courent en lignes fines sur le mouillé des rails, on a l'impression de la trépidation qui fait bruire les sonores verrières. — On avait fait émeute autrefois autour de ces toiles, alors qu'elles étaient accrochées aux murs des salles d'expositions impressionnistes. Ceux qui ne comprenaient pas dans ce temps-là comprirent enfin, ou firent semblant de comprendre, quelques-uns louèrent ne se souvenant pas qu'ils avaient dénigré. Qu'importe ! Parcourons les régions nouvelles.

Les champs de tulipes, près la Haye, les champs de fleurs denses et serrées, poussées à ras de terre, resplendissent en [illegible] bigarrées, en verts violents, en jaunes d'or, en rouges de pourpre et de vermillon. Chaque fleur perd sa forme précise dans ces prodigieuses agglomérations, contribue seulement à former ces traînées de couleurs, ces sillons illuminés qui s'en vont courir au loin, qui s'arrêtent au bord du canal [illegible], plat comme une grande route, pour recommencer de l'autre côté, au delà des lourds bateaux,



autour des moulins dont les ailes virent lentement sur tous les points de la plaine placide.

L'atmosphère du pays, atmosphère blonde, chargée d'eau, embrumée par la vapeur exhalée des ruisseaux et des marais, propre à faire reluire les carreaux de faïence dans les villes, est aussi pour exciter à resplendir dans la campagne ces fleurs étranges, rayées, tachées, qui semblent découpées dans les robes orientales.

Si l'artiste a pénétré et exprimé la Hollande avec un tel bonheur, il ne s'est pas trouvé non plus en défaut devant la nature méridionale.

Parmi les toiles de cette série, il en est une qui est comme le résumé de cette partie merveilleuse de la Corniche comprise entre Nice et San-Remo. Un groupe de figuiers aux feuilles luisantes enchevêtre le dessin de ses troncs et de ses branches souples comme des lianes, et c'est à travers cet entrelacement que s'aperçoivent, bien loin, bien bas, dans un fond d'abîme, la mer bleue et les maisons blanches d'une ville endormie sous la chaleur. Toile extraordinaire, emplie d'une poussée de végétation inouïe, embrasée de lumière, qui fait tout pâlir autour d'elle, qui éclate comme une subite apparition de soleil.

Deux autres toiles donnent la même impression avec des aspects différents. Dans la *Vallée de Sasso*, une brume chaude erre aux flancs des montagnes, intercale ses fumées délicates parmi les palmiers et les pins étagés, les citronniers ponctués de fruits d'or. La rue de Bordighera, Via Romana, est obstruée par des palmiers et des fleurs. Dans le fond s'élèvent des montagnes verdâtres et comme transparentes dans l'embrasement du milieu du jour. Les vapeurs vertes et bleues, les rayons épars, les reflets des choses sont en suspension dans l'air. Vérité et sûreté de vision incomparables.

IV

Belle-Ile-en-Mer

J'ai dit ma rencontre avec Monet à Belle-Ile-en-Mer. Je transcris une note que j'ai prise au soir d'une journée passée avec lui à errer parmi les rochers et à le regarder peindre.

Septembre 1886.

« Claude Monet travaille devant ces cathédrales de Port-Domois, dans le vent et dans la pluie. Il lui faut être vêtu comme les hommes de la côte, botté, couvert de tricots, enveloppé d'un « ciré » à capuchon. Les rafales lui arrachent parfois sa palette et ses brosses des mains. Son chevalet est amarré avec des cordes et des pierres. N'importe, le peintre tient bon et va à l'étude comme à une bataille. Volonté et courage de l'homme, sincérité et passion de l'artiste, ce sont les caractéristiques de cette famille rustique et fine de paysagistes dont les œuvres sont l'honneur et l'originalité de l'art de ce siècle. Monet sera au premier rang dans ce groupe. Depuis 1865, toutes les colères l'ont assailli, on n'a pas ménagé les quolibets à ses toiles, il a eu à lutter contre la malveillance et l'inertie. Il est facile de prédire que les habitudes d'esprit et les appréciations changeront et qu'il en sera de Monet comme il en a été de tant d'autres méconnus et raillés. Ici, devant ces toiles d'un ample dessin, devant ces œuvres lumineuses, imprégnées par l'atmosphère, pénétrées par le soleil, où les couleurs se décomposent et s'unissent par on ne sait quelle magie d'alchimiste, devant ces falaises qui donnent la sensation du poids de la terre, devant cette mer où tout est en mouvement continu, la forme de la vague, la transparence sous-marine, les écumes nuancées, les reflets du ciel, on a l'impression qu'il est apparu dans l'art quelque chose de nouveau et de grand.

Mais ce n'est pas dans cette note griffonnée au soir d'une journée

que peut être décrite et commentée cette histoire de la côte et de la mer à toutes les heures, sous tous les temps, tracée par un pinceau prestigieux. Les toiles peintes à Belle-Ile seront vues à Paris. Qu'il suffise d'avoir dit l'amour profond et ému de la nature, qui fait à Claude Monet vouloir reproduire sur ces toiles les lignes qui ne changent pas et les effets fugitifs, les espaces sans bornes de l'eau et du ciel et le velours d'une motte de terre couverte de mousses humides et de fleurs desséchées. »

Par Belle-Ile, Monet acheva de se révéler apte à peindre toutes les configurations du sol, tous les états de l'atmosphère, toutes les tranquillités et toutes les fureurs de l'eau. Il se montre aux prises avec une nature nouvelle pour lui, puisqu'il avait borné jusque là ses courses vers l'Ouest aux champs de Vetheuil et aux falaises normandes. On peut le dire sorti triomphant de la bataille qu'il est allé livrer aux lames de l'Océan et aux roches de Bretagne, son talent s'est trouvé de force et a pu vaincre cette terre granitique et ces eaux redoutables. Pour la première fois, la terrible mer de là-bas a trouvé son peintre et son poète.

Port-Coton, Port-Goulphar, Port-Domois, ce sont les noms que l'on trouve à chaque instant au-dessous de ces caps, de ces blocs, creusés en grottes, agglomérés en fortifications. Ce sont des côtes désertées, des rochers déchiquetés, des pyramides dressées solitairement en avant des falaises, striées par l'écume, engluées par les mousses et les lichens, — des creux de grottes qui s'ouvrent comme des cryptes mystérieuses, — des mamelons pelés, jaunis et rougis par la végétation d'automne, arrondis et épais comme des bêtes mal dégrossies, des pachydermes à croûtes épaisses, — des rocs percés en arches, — des promontoires couleur de fer et de rouille, hauts, carrés et massifs comme des cathédrales, qui s'en vont au loin tomber droit dans la mer.

La mer entoure ces solides remparts, ces fiers bastions, ces monstrueuses pierres qui donnent à l'œil qui les regarde, l'impression même de la dureté et de la pesanteur. Les vagues qui apparaissent, qui déferlent depuis le haut des cadres, sont les adversaires qui conviennent à ces immobiles combattants. Elles accourent

en rangs pressés et l'on est stupéfait de l'infini de leur nombre, elles remplissent l'espace de leurs larges bonds, se brisent comme des glaives contre les parois inflexibles, se dissolvent en ruissellements. On a à la fois l'illusion de l'eau lointaine, immobile à l'horizon livide, des espaces d'eau frissonnant sous le ciel, des perceptibles formations de vagues, de leur arrivée tumultueuse et pressée, des mouvements incessants et tout proches qu'elles font pour mordre et desceller les assises des rochers.

Au contraire, à l'entrée de cette grotte, cette eau agitée se fait calme, la traîtresse effleure la pierre, la baise, la caresse, devient transparente, se fige en ses profondeurs vertes et bleues. Le long de ces côtes sauvages, par une journée de beau temps qui ressemble à une accalmie, la mer est rigide, des remous et des cercles reproduisent encore très loin vers le large la forme du cap, les lames qui se déroulent lentement se brisent avec des cassures de marbre, l'écume qui ourle cette avancée de la terre est d'un bleu de pierreries. Entre les rochers, dans les chemins encaissés qu'ils construisent, s'établissent des cascades réduites, des cours d'eau minces comme des rigoles, un va-et-vient de flots apaisés dont les filaments de mousse dessinent des lignes tremblées et des losanges. Toutes les heures de la marée sont écrites à l'étiage de ces murailles qui surplombent l'abîme, on peut y noter les phases des envahissements et des reculs.

Enfin, voici le paysage de mer dans toute son horreur, pendant la tempête d'octobre 1886. Toute l'étendue de l'eau est dans le même mouvement. La vague inconsciente semble se jeter vers un but qu'elle perçoit, les rochers disparaissent sous les trombes, vont se désagréger sous l'effort furieux de cette meute qui griffe et qui mord, l'écume savonneuse et liliaciée est crachée vers la côte par les vents du Sud. C'est le règne de l'eau et de l'ouragan.

Monet, ce peintre de la mer, est en même temps le peintre de l'air et du ciel. Il ne saurait en être autrement. Ces tableaux sont vus d'ensemble. Toutes ces formes et toutes ces lueurs se commandent, se rencontrent, influent les unes sur les autres, s'imprègnent mutuellement de leurs couleurs et de leurs reflets. C'est que ce rustique alchimiste, vivant toujours en plein air, actif au point de

commencer dans la même après-midi plusieurs études du même aspect sous des lumières différentes, a acquis une singulière aptitude pour voir immédiatement les dispositions et les influences des tons. Rapidement, il couvre sa toile des valeurs dominantes, en étudie les dégradations, les oppose, les harmonise. De là, l'unité de ces tableaux qui donnent, en même temps que la forme de la côte et le mouvement de la mer, l'heure du jour, par la couleur de la pierre et la couleur de l'eau, par la teinte de la nuit et la disposition des nuages. Observez ces minces bandes de ciel, ces clartés, ces assombrissements, ces soleils fatigués, ces horizons de cuivre, ces mers violettes, vertes, bleues, tous ces états si différents d'une même nature, et vous verrez devant vous se lever les matins, s'épanouir les midis, tomber les soirs.

Avec le pays, l'habitant, Poly, pêcheur de Kervillaouen, un être inculte et bon, courageux et lent, rêvasseur et décidé, portrait où revit l'homme, avec son teint de brique, sa barbe éparse et rude comme une touffe de varech, sa bouche serrée, ses regards aigus qui voient les poissons et les coquillages au fond de l'eau et au creux des rocs, son chapeau déteint, son tricot vert et bleu, couleur de la mer. — Autant que les admirables paysages dont il vient d'être essayé une description, ce Poly fait retourner ma pensée en arrière, fait revivre les jours vécus à Belle-Ile en compagnie de Monet, à travers les chemins de grèves, les sentiers des champs, dans la petite salle d'auberge où circule silencieusement une fine et douce bretonne à coiffe monacale. Elle sera toujours regrettée, cette existence de travail, de promenades et de causeries. Qu'un souvenir en soit au moins fixé dans ce livre, en même temps que l'hommage rendu à l'œuvre incomparable de l'un des maîtres paysagistes de ce temps et de tous les temps.

V

Antibes

L'année suivante, en juin 1888, le peintre rapportait des Alpes-Maritimes dix toiles qu'il exposait dans l'entresol du Boulevard Montmartre régi par Van Gogh, le frère du peintre Vincent Van Gogh. C'est à Antibes et autour d'Antibes que Claude Monet avait accompli sa campagne de février à mai, à l'époque de la belle et claire lumière, pendant le printemps intermédiaire qui va de l'hiver finissant à l'été qui commence.

Là-bas, aux jours où nous avons encore ici du grésil à nos fenêtres et du vent dans nos rues, la terre travaille et produit des fleurs, les arbres balancent de fraîches ombrelles de verdure, la neige des montagnes fond sous l'or du soleil et l'azur du ciel, la mer est frissonnante et joyeuse, ondule et bruit aux creux des rivages.

C'est le charme et l'éclat de cette éclosion subite que le peintre impressionniste a observés, ressentis et fixés sur ces toiles avec une extraordinaire certitude. La force de la végétation et la douceur de l'air, les nettes découpures des montagnes et le mouvement sur place de la Méditerranée, tout ce que la contrée a de caractéristique et tout ce que la saison a de délicieux, il l'a exprimé par la justesse de son dessin apte à donner l'idée de l'enveloppe des objets et l'idée de l'espace, et par les procédés de sa secrète alchimie de coloriste.

Antibes, avec ses groupes de maisons et ses deux tours, resplendit de toutes ses pierres allumées de soleil. Ce sont des feux clairs, des feux roses, une féerie précieuse et calcinée qui se multiplie en reflets sur la mer. Les montagnes ont dans le lointain les mêmes facettes de lueurs, plus légères, plus sereines. La base des massifs rocheux, au-dessus des rives, apparaît transparente et fumeuse de vapeurs bleues. — Antibes, autrement vu, davantage abrité par la

colline, se profile moins sur la mer, perd sa nudité simple, s'agrémente de quelques arbrisseaux, d'un arbre et d'une verdure claire qui croît sur le sol rose. — Antibes, toujours, dans la pâleur dorée de l'aurore, s'éveille aux scintillements naissants du soleil, pendant qu'au premier plan, au tournant du rivage, un grand arbre épand ses branches encore bleuies et obscures, des branches indistinctes et éplorées qui versent de la nuit dans la clarté du jour levant.

Voici, maintenant, un arbre à tête ronde, tout seul sur le rivage rose, et là-bas, très éloignées, les montagnes au sommet lumineux de neige. — Un autre arbre, penché, surgit du sol comme une sinueuse et vigoureuse fusée de feu d'artifice, s'épanouit en un bouquet de branches et de feuilles.

Un groupe d'arbres penchés au-dessus d'une laiteuse échancrure de mer, près d'une haie verte, est alangui déjà sous la chaleur visible, qui descend du ciel en raies transversales. — Un groupe de pins, d'un vert noir, au bord d'une mer gonflée et vaporeuse, espace ses hauts troncs hors d'une terre rouge comme le sang. Le dessous du feuillage est aussi rougeoyant, zébré par les réverbérations du sol et par les projettements du soleil couché. Dans le ciel se mêlent et se séparent les remous verts et roses devant le crépuscule. Les mêmes pins, sur la même terre rouge, à une autre heure, portent des feuillages d'un vert plus clair, la mer est plus visible, de vagues plus accentuées.

Enfin, deux vues de mer différentes. — L'une de ces mers, fâchée, toute rebroussée par le mistral, est du bleu profond d'une sombre pierre précieuse. Sur les vagues méchantes, dont les crêtes se brisent en écumes, des bateaux à voiles blanches courent en traînant l'aile. Un pan de terre rocheuse descend en pente douce dans l'eau, sertit de ses lignes dures ce paysage remuant. — L'autre espace de mer, au-devant des Alpes lointaines, n'est troué que par un îlot à fleur de vague. L'étendue est immense, sillonnée par des lumières douces, moirée d'ombres claires, verte prairie marine fleurie de violettes.

Couleurs changeantes de la mer, verte, bleue, grise, presque blanche, — énormité des montagnes irisées, nuageuses, neigeuses, — verdure d'argent pâle des oliviers, verdure noire des pins, — rouge

éblouissement de la terre, — silhouette de ville rosée, dorée, pénétrée de soleil, c'est là, quelle que soit l'imperfection des mots inhabiles à montrer cet art de loyauté et de prestige, le résumé de ces aspects si différents d'un pays raconté par son atmosphère, par ses lueurs, par les vibrations de sa lumière, on pourrait presque dire par son arôme, tant ces paysages font songer à des bouquets de couleurs, à des essences de parfums.

LONDRES

LE PARLEMENT AU VOL DE MOUETTES

(1903)

éblouissement de la terre, — silhouette de ville rosée, dorée, pénétrée de soleil, c'est là, quelle que soit l'imperfection des mots inhabiles à montrer cet art de loyauté et de prestige, le résumé de ces aspects si différents d'un pays raconté par son atmosphère, par ses lueurs, par les vibrations de sa lumière, on pourrait presque dire par son arôme, tant ces paysages font songer à des bouquets de couleurs, à des essences de parfums.



VI

Entre la Seine et l'Epte. — Figures dans la prairie

Après cette Bretagne et ce Midi de la France, après ces côtes granitiques et ces délicatesses florales, feuillages soyeux, montagnes lumineuses, mers éblouissantes, Monet rentra dans son chez lui, sa maison et son jardin de Giverny, près Vernon (Eure).

Au parcours des prairies qui bordent la Seine et l'Epte, il trouva l'inspiration familière de ses toiles de cette année-là, celles qui furent vues en 1889, et parmi lesquelles deux paysages avec figures marquèrent à la fois un retour à des idées qui eurent autrefois un commencement d'exécution et une évolution nouvelle dans la personnalité de l'artiste.

Intelligence jamais en repos, avide de tout voir et de tout exprimer, Monet n'est pas de la race des stériles toujours en quête de sujets et de programmes. Il trouve que les sujets sont trop nombreux, que tout ce qui existe est beau, que tout est à peindre, que la vie est trop courte pour essayer de fixer la variété des aspects et l'infini des sensations.

S'il était obligé de rester, jusqu'à la fin de sa vie, à la même place, devant le même paysage ou devant le même être, il ne suspendrait pas un instant son travail, il trouverait tous les jours une expression différente à fixer, il en trouverait une toutes les heures, il en trouverait une toutes les minutes, et, chaque fois, cette expression passagère serait un résumé, une représentation complète de l'existence. Dans quelle ivresse de vision vit-il donc avec la facilité d'aller et de venir, de courir du sud au septentrion, de quitter les champs pour la mer! Avec quel frémissement il s'installe dans la contrée inédite, devant le pays qu'il découvre! Quelle joie passionnée il manifeste par son art, quand il assiste à des combinaisons imprévues des couleurs et de la lumière dans les combinaisons de lignes nouvelles.

Forcément, il devait se préoccuper de la silhouette et de la tache produites par la figure humaine sur le ciel, l'eau et les verdures, il devait traduire sur des étoffes et sur des visages les vibrations et les frissonnements de l'atmosphère. Ce désir, il l'a mis à exécution de la manière la plus solide et la plus délicate dans deux toiles enchanteresses des yeux et de l'esprit, où dans la même prairie, à des instants différents, des jeunes filles et des enfants surgissent et passent à travers les harmonies vibrantes et douces de la contrée, de la saison et de l'heure.

Ici, une brume d'or empoussière d'une fine splendeur la montée des collines, le branchage des arbres, l'herbage du sol, la profondeur du ciel. Les ardeurs déclinantes du soleil rougeoient l'atmosphère de l'automne et la terre où se raréfie le gazon. Tout est effleuré, enveloppé de cette dorure et de cette pourpre confondues.

Les nuances des robes de toile roses et bleues s'éclairent, se reflètent, se transforment, dans ce foyer de lumière où les couleurs et les nuances brûlent et s'évaporent. Les carnations des mains et des visages s'enflamment subitement au passage de brusques lueurs, les ombres longues des corps sont bleues d'un bleu de flamme. Une chevelure partagée sur les épaules d'une adolescente s'allume et brille, devient la dominante de l'œuvre, un centre d'ardeur et de rayonnement. Les yeux vifs des garçonnets noircissent, trouent la vapeur incandescente qui descend du ciel et qui remonte de la terre. Une vie extraordinaire est évoquée. La fillette, les deux enfants, et, plus loin, un jeune homme et une jeune fille marchent visiblement dans la tranquillité nonchalante d'une promenade d'après-midi.

Sur l'autre toile, dans le même paysage, au même parcours de la prairie, la saison plus avancée, et la lumière doucement voilée par l'annonce du crépuscule, l'ensemble est doux et alangui, d'une harmonie mourante et mauve. La terre se colore de fumées d'encens, le ciel s'approfondit de mystère, les promeneuses, si présentes, si réelles, font venir des pensées de rêve, de vitrail glorieux éclairé par le crépuscule d'un soleil mystique.

Sur la mince et vive rivière de l'Epte, parmi les roseaux, dans l'ombre claire des arceaux de verdure, il fait aussi vivre des figures.

Une barque légère emporte deux jeunes filles vêtues de rose, l'une au gouvernail, l'autre à l'aviron. Harmonie de vert sombre et de rose vif, portraits de jeunes filles dans la fleur de la jeunesse, apparitions délicieuses et passagères, Monet a fixé cette poésie en une image imprévue de beauté rayonnante.

Des eaux et des prés de Normandie figuraient auprès de ces œuvres si neuves, si singulières et si sûres. — Un moulin est construit sur un ruisseau lacté de soleil en un espace découvert, bleui et verdi, d'une ombre de feuillage sous la masse d'une verdure surplombante : un tremblottement de chaleur, une sombre fraîcheur de berge abritée. — Des meules au soleil couchant, des meules pailletées et caressées de rayons, absorbent et renvoient le dernier éclat du jour en phosphorescences de cuivre et d'incendie, se cerclant de l'ombre bleue de la nuit à leurs bases, toutes seules dans la solitude du soir, au-devant des collines transparentes et pâles, des ombres d'arbres, des cieux incandescents. — Des prairies s'étendent où frissonnent les peupliers, où le mince sentier liliacé court dans le vert jauni de l'herbe, où l'espace est aperçu à travers une branche de premier plan, dont chaque feuille est modelée dans la lumière. — Le brouillard blanc, à peine doré par le soleil possible, laisse transparaître l'eau de la rivière, les maisons, l'église du village. Rien n'est distinct, et tout est réalisé dans une vérité, une justesse qui ravissent. — Et voici un dernier tableau, deux bouquets de chrysanthèmes, l'un jaune clair, rose vif, l'autre rose pâle, jaune froid, qui donnent à contempler cette chose si peu commune en peinture, la tendre chair, la finesse de duvet, la vie colorée et odorante de la fleur.

VII

L'exposition Monet-Rodin

Jamais art n'a suggéré d'impressions plus subtiles et plus fortes, jamais la peinture n'était apparue ainsi dénuée d'artifices, d'oppositions, de procédés, d'habiles salissures, jamais elle ne s'était présentée aux yeux charmés avec une telle fraîcheur, une telle pureté, un tel éclat. Dans cette recherche des passagères illuminations, dans cette réalisation des phénomènes atmosphériques, Monet suit avec un admirable instinct, avec une logique rare, les indications qui apparaissent et disparaissent si vite dans la nature toujours en mouvement. Il réfléchit dans son œil exalté, coordonne dans sa cervelle exacte, les multiples phénomènes de forme, de couleur et de lumière qui changent sans cesse les distances, les densités, les surfaces, les expressions.

On vit bien l'ensemble, en Juin 1889, dans la galerie de la rue de Sèze, lors de la double exposition des sculptures d'Auguste Rodin, des peintures de Claude Monet. A l'Exposition universelle, les deux artistes, dont on ne saurait nier, sans ridicule, la haute situation individuelle et le rôle considérable, n'étaient pour ainsi dire pas représentés. La seule statue de l'*Age d'airain* faisait se dresser l'art de Rodin parmi les marbres, les bronzes et les plâtres du palais des Beaux-Arts. Il y avait trois peintures de Monet dans les salles de l'Exposition rétrospective, et rien à l'Exposition décennale. L'Exposition de la rue de Sèze permit donc la connaissance et l'admiration d'œuvres rares et puissantes, conçues et exécutées à l'écart, par un effort de volonté et dans un isolement de pensée qui témoignent de hauteur de caractère en même temps que de passion artiste.

On trouva, pour ce qui concerne Claude Monet, — dans un savant et harmonieux arrangement, sans encombrement, avec des espaces



LE BASSIN DES NYMPHÉAS

(1904)

VII

L'exposition Monet-Rodin

Jamais art n'a suggéré d'impressions plus subtiles et plus fortes, jamais la peinture n'était apparue ainsi dénuée d'artifices, d'oppositions, de procédés, d'habiles salissures, jamais elle ne s'était présentée aux yeux charmés avec une telle fraîcheur, une telle pureté, un tel éclat. Dans cette recherche des passagères illuminations, dans cette réalisation des phénomènes atmosphériques, Monet suit avec un [illegible] logique rare, les indications qui apparaissent et [illegible] dans la nature toujours en mouvement. Il réfléchit dans son [illegible], [illegible] dans sa cervelle exacte, les multiples phénomènes de forme, de couleur et de lumière qui changent sans cesse les distances, les densités, les surfaces, les expressions.

On vit bien l'ensemble, en Juin 1889, dans la galerie de la rue de Sèze, lors de la double exposition des sculptures d'Auguste Rodin, des peintures de Claude Monet. A l'Exposition universelle, les deux artistes, dont on ne saurait nier, sans ridicule, la haute situation individuelle et le rôle considérable, n'étaient pour ainsi dire pas représentés. La seule statue de l'*Age d'airain* faisait se dresser l'art de Rodin parmi les marbres, les bronzes et les plâtres du palais des Beaux-Arts. Il y avait trois peintures de Monet dans les salles de l'Exposition rétrospective, et rien à l'Exposition décennale. L'Exposition de la rue de Sèze permit donc la connaissance et l'admiration d'œuvres rares et puissantes, conçues et exécutées à l'écart, par un effort de volonté et dans un isolement de pensée qui témoignent de hauteur de caractère en même temps que de passion artiste.

On trouva, pour ce qui concerne Claude Monet, — dans un savant et harmonieux arrangement, sans encombrement, avec des espaces



voulus, en deux rangées de tableaux, — un résumé de son existence de peintre.

Depuis les premières toiles, portant la date de 1864, jusqu'aux paysages et aux figures de 1889, apparut en son développement logique cette intelligence vouée à la transcription acharnée des phénomènes lumineux. Les millésimes et les annotations du catalogue dirent quels avaient été les rapports de l'artiste avec les pouvoirs officiels et les jurys de confrères. Vingt-cinq ans auparavant, le sobre et mouvementé *Port de Honfleur,* avec la foule de ses bateaux et le remuement de reflets de ses eaux, était refusé au Salon, et sept années aussi en arrière, en 1882, le même refus était infligé aux admirables *Glaçons*. Histoire significative, qui a été esquissée dans les chapitres précédents, traitant des rapports de l'artiste avec la stupéfiante critique de son temps. Continuons la lecture de l'incomparable poème de luminosité, des heures et des saisons.

VIII

La Creuse. — Monet chez Rollinat

En 1889, j'entraînai Claude Monet dans la Creuse, chez Maurice Rollinat, où je savais qu'il peindrait d'admirables paysages. Nous partîmes un jour de janvier, avec Louis Mullem et Frantz Jourdain. L'accueil de Rollinat et de sa compagne Cécile, dans la chaumière qu'ils nommaient la Pouge, est resté dans l'esprit des visiteurs autant que la contrée magique où le poète avait élu ce domicile rustique. Nous connûmes des jours parfaits de promenades, de conversations et de régals de cuisine auxquels Rollinat présidait avec une conviction justifiée. Le soir, il chantait la musique qu'il avait composée sur les poésies de Baudelaire, sur ses poésies à lui, naturistes, mélancoliques, où passent les tristesses de la solitude, les hallucinations de la campagne, et aussi les sentiments de sérénité du renoncement. Les soirées se prolongeaient ainsi, très avant dans la nuit, puis les hôtes étaient reconduits à l'auberge, à la clarté des lanternes, par la nuit glacée de janvier.

Le lendemain de l'arrivée, excursion avec Monet à travers les stupéfiantes et sombres beautés des deux Creuses, au ravin de Puyguillon, au village de Vervit, au confluent des rivières nommé « Confolans » ou Eaux-Semblantes, qui est un des plus étranges et des plus beaux aspects qui se puissent voir. Monet s'arrêta longtemps à contempler les eaux basses et écumantes qui se rencontraient à travers des roches, sur un lit de cailloux. Une sorte de plage se dessinait, un vieil arbre chenu, solitaire, terrible, étendait ses branches noueuses au-dessus du fracas des deux rivières qui se heurtaient comme des torrents. Les mousselines de l'eau venaient se dérouler à nos pieds comme les vagues de la mer. Les collines pierreuses, couvertes de mousses et de bruyères, s'élevaient de toutes parts,

formaient un cirque sombre au combat des eaux. Le spectacle était farouche, d'une tristesse infinie.

Ailleurs, le village aux toits renfrognés se rencoignait dans les anfractuosités de la terre et du roc, au-dessus de l'eau qui passait en grondant, sautant les barrages, murmurant sur les pierres plates, hurlant sur les obstacles, filant au long des berges. Les toits de chaume au-dessus du ravin, les façades basses, à peine visibles, des maisons, les points clignotants de quelques vitres où restait une lueur de jour, où s'allumait quelque flamme dans un âtre enfumé, inspiraient la pensée d'une solitude éternelle, du sommeil d'un hiver qui ne devait pas finir.

On regagna Fresselines ce jour-là par un chemin montant, Rollinat entouré de ses chiens, pareil à un meneur de loups, et nous tous songeurs devant cette existence du poète des *Névroses* enfouie en ce décor de mélancolie grandiose. Le soir, la Pouge s'illuminait des beaux feux des hautes cheminées, du dîner joyeux, de la conversation, puis des chants dans la nuit. Le départ était pour le lendemain, et Claude Monet, subjugué par cette nature et par l'hôte qui lui en faisait les honneurs, promettait de revenir.

Il y revint en effet, il passa à peu près trois mois, de mars à mai 1889, à Fresselines, logé à l'auberge, chez la mère Baronnet, avec son attirail de peintre, son amas de toiles, prenant ses repas et passant ses soirées chez Rollinat. Le peintre et le poète devinrent deux amis. Ce furent pour tous deux des jours inoubliables, et je ne vois guère Monet sans que ce souvenir soit rappelé. Et aussi, qu'on prenne ceci au sérieux, sans qu'un autre souvenir se mêle à celui-là, celui d'un des chiens de Rollinat, Pistolet, qui avait adopté Monet, qui ne le quittait pas un instant, le suivant au « motif », restant auprès de lui à la fois pour le protéger, le défendre, et lui tenir compagnie, le reconduisant chaque soir à l'auberge, et revenant chaque matin, à l'heure dite, se coucher sur le paillasson en attendant son nouvel ami. La mémoire de Monet resta en cette bête fidèle, et toujours, Monet parti, lorsque Rollinat prononçait son nom : « Où est-il, ce monsieur Monet? », Pistolet dressait les oreilles, s'agitait, sautait, jappait en pleurant. La bête sensible

méritait l'oraison funèbre, si belle, que Rollinat écrivit à sa mort et qui a été recueillie dans son livre des *Bêtes :*

Mon fidèle partout, sûr en toute saison,
Par qui je ruminais des chimères meilleures,
Ma vraie âme damnée, humble à toutes les heures,
Mon ami des chemins comme de la maison.

Mon veilleur qui, pour moi, faisait guetter son somme,
Qui, par sa tendre humeur, engourdissait mon mal,
M'offrant sans cesse, au lieu du renfermé de l'homme,
Dans ses bons yeux parlants, son âme d'animal.

Il repose à jamais, là, mangé par la terre,
Mais je l'ai tant aimé, d'un cœur si solitaire,
Que tout son cher aspect, tel qu'il fut, me revient.

L'appel de mon regret met toujours à mes trousses,
Retrottinant, câlin sous ses couleurs brun-rousses,
Le fantôme béni de mon pauvre vieux chien.

Cette lettre, que Monet m'envoya de la Creuse, donnera une idée de son état d'esprit devant la nature, de son scrupule, de l'inquiétude qui le rongeait :

Fresselines, 24 avril 1889.

Cher ami, je suis navré, presque découragé et fatigué au point d'en être un peu malade. Je n'arrive à rien de bon, et malgré votre confiance, j'ai bien peur que tous ces efforts n'aboutissent à rien! Jamais je n'ai eu pareille déveine avec le temps! Jamais trois jours favorables de suite, de sorte que je suis obligé à des transformations continuelles, car tout pousse et verdit. Moi qui rêvais de peindre la Creuse comme nous l'avions vue!

Bref, à force de transformations, je suis la nature sans la pouvoir saisir; et puis cette rivière qui baisse, remonte, un jour verte, puis jaune, tantôt à sec, et qui demain sera un torrent après la terrible pluie qui tombe en ce moment! Enfin, je suis dans une grande inquiétude. Écrivez-moi, j'ai grand besoin de



BASSIN DE NYMPHÉAS

(1906)

méritait l'oraison funèbre, si belle, que Rollinat écrivit à sa mort et qui a été recueillie dans son livre des *Bêtes* :

Mon fidèle partout, sûr en toute saison,
Par qui je ruminais des chimères meilleures,
Ma vraie âme damnée, humble à toutes les heures,
Mon ami des chemins comme de la maison.

Mon veilleur qui, pour moi, faisait guetter son somme,
Qui, par sa tendre humeur, engourdissait mon mal,
M'offrant sans cesse, au lieu du renfermé de l'homme,
Dans ses bons yeux parlants, son âme d'animal.

Il repose à jamais, là, mangé par la terre,
Mais je l'ai tant aimé, d'un cœur si solitaire,
Que tout son cher esprit, tel qu'il fut, me revient.

L'appel de mon regret met toujours à mes trousses,
Retrottinant, câlin sous ses couleurs brun-rousses,
Le fantôme béni de mon pauvre vieux chien.

Cette lettre, que Monet m'envoya de la Creuse, donnera une idée de son état d'esprit devant la nature, de son scrupule, de l'inquiétude qui le rongeait :

Fresselines, 24 avril 1889.

Cher ami, je suis navré, presque découragé et fatigué au point d'en être un peu malade. Je n'arrive à rien de bon, et malgré votre confiance, j'ai bien peur que tous ces efforts n'aboutissent à rien! Jamais je n'ai eu pareille déveine avec le temps! Jamais trois jours favorables de suite, de sorte que je suis obligé à des transformations continuelles, car tout pousse et verdit. Moi qui rêvais de peindre la Creuse comme nous l'avions vue!

Bref, à force de transformations, je suis la nature sans la pouvoir saisir; et puis cette rivière qui baisse, remonte, un jour verte, puis jaune, tantôt à sec, et qui demain sera un torrent après la terrible pluie qui tombe en ce moment! Enfin, je suis dans une grande inquiétude. Écrivez-moi, j'ai grand besoin de



réconfortant et vous comprenez que ce n'est pas Rollinat qui me remontera! Lorsque je lui dis mes inquiétudes, il ne peut que surenchérir, et puis s'il sait les difficultés de son art, il ne se rend pas compte du mal qu'il faut me donner pour faire ce que je fais, il ne voit dans la peinture que le côté étrange!

On s'amusa longtemps dans le pays des inventions du peintre de Paris : ne s'était-il pas avisé, pour terminer le portrait du vieil arbre dont les branches s'étendaient au-dessus de la rivière, de faire enlever les pousses vertes qui commençaient à illuminer le vieux squelette toujours prêt au renouveau! Et pour ne pas perdre de temps, n'avait-il pas fait venir le coiffeur pour lui couper les cheveux sur place, pendant que Pistolet, gravement assis, contemplait la scène!

Ce que Monet vit et peignit dans la Creuse a été à peine connu à Paris. Toutes ces toiles singulières, trouvèrent immédiatement acquéreurs, — en Amérique. Comme presque toujours devant les fortes manifestations d'une personnalité, l'État français s'abstint. On trouvera donc ici, par le souvenir que j'en ai gardé et fixé, un essai de transposition de ces œuvres picturales mêlé à la description d'une région captivante d'un pays ignoré.

Ces œuvres de Monet réfléchies devant la Creuse évoquent des aspects de paysages, des phénomènes de nature, qui peuvent inspirer des songeries et des émotions à tous ceux dont l'âme tient aux choses par les liens invisibles de la sensation. Successions d'analyses météoriques, illustrations d'une configuration inattendue des eaux et du sol, ces toiles nous donnent à contempler des combinaisons d'éléments, les drames de lumière qui se jouent dans l'air et à la surface des objets, des vues précises de vastes contrées et de pays intimes. Ici, le génie pictural de Monet a montré la plus hardie synthèse de rêve, le mystère de nature le moins inexploré.

Vers Fresselines, il n'est pas de plus tristes et de plus obsédants paysages que certains détours de la Creuse, aux mois de pluie, de vent et de froid. Au printemps, comme partout, dans les solitudes les plus ravinées, sur les croûtes de terre les plus pierreuses et les plus coriaces, une douceur alanguit l'herbe, attiédit les crevasses,

réveille l'insecte. Le bord de mer le plus escarpé, la falaise bouleversée en champ de bataille, la ruine où suintent les pleurs des vieilles murailles, la lande de fiévreux marécages, tout s'amollit sous cette haleine subite, lourde et chaude, qui souffle en avril ses soupirs prolongés. Il n'est pas de pierre si dure qui ne laisse pointer une fleurette frêle, il n'est pas de fleur si dissimulée qui ne soit frôlée par des ailes zigzagantes.

Le renouvellement de saison se manifeste comme ailleurs dans ces entonnoirs de terre triste, où affleurent les rocs, où les souches tordent leurs troncs musclés, se désagrègent en fibrilles nerveuses. Les pentes raides se gazonnent, la sève monte aux branches en vapeur verte de bourgeons, l'eau frissonne en remous, dessine et creuse à nouveau le lit de son courant. Les seuls jours où cette nature chagrine se revêt d'un charme de douceur sont ces jours de printemps. Elle semble alors dérider son soucieux visage, abandonner son corps craquelé de vétusté, sous la clarté d'azur et de lumière fine qui lui viennent du ciel léger et du soleil rajeuni. Mais elle redevient vite ardemment sinistre ou durement fermée et indifférente.

Aux jours torrides de l'été, quand la rivière est presque desséchée, que l'eau s'évapore dans le feu qui brûle dans l'air, que l'herbe rissole autour des blocs de gneiss et de granit, quand il n'y a d'ombres sur le coteau que les ombres courtes et bleues des pierres, quand les serpents réchauffés apparaissent furtivement, dardant des yeux perspicaces, alors ces ravins incendiés et muets deviennent d'hostiles solitudes de feu. L'homme, dans ces bas-fonds où s'enfourne la chaleur, où ne court pas un souffle d'air, où se meut seulement une lente lourdeur d'atmosphère, est comme aspiré par cette haleine de brasier. Il regarde, et il ne voit que ces murs des collines, qui s'évasent et s'ouvrent sur un ciel de soufre et de phosphore, il écoute, et il n'entend que le bruit du grillon, qui le rassure, ou un glissement rapide et sournois qui l'inquiète.

L'automne est acceptable comme le printemps. Les couleurs de pourpre, d'or et de violette qu'il arbore conviennent à ces lieux mélancoliques, s'harmonisent avec les rochers rébarbatifs et les rives caillouteuses. C'est la belle saison de la rivière. Elle roule avec

un bruit sonore ses ondes froides, grossies par les pluies, et qui s'enflent et se brisent aux accidents de la berge, aux piles vermoulues des ponts. La Creuse fuit et galope, soulevant une poussière d'eau, se hâtant comme un escadron qui charge, elle descend à fond de train sa pente, tourne violemment les promontoires, escalade les barrages, semble parfois rester au repos dans des fosses profondes, mais reprend sa course. La descente irrésistible qu'elle subit, et qui apparaît en son effet comme la volonté hâtée et colère d'un élément, l'attire et la pousse en force d'attraction vers une plus grande rivière, vers le fleuve, vers la mer qui appelle, si loin, de sa voix inlassable, tous les fleuves, toutes les rivières, tous les ruisseaux, toutes les eaux que perdent les infiltrations des lacs et des étangs, toute l'eau respirée, pompée, qui erre au ciel en courses de nuages, en amas de brumes, en traînées de vapeurs.

Dès que sont venues les courtes journées de novembre, la clameur de l'eau se fait plus impérieuse, son courant charrie un limon plus épais. Les seuls chiendents frissonnent aux pentes, les lances dégarnies des roseaux s'entre-choquent. Les pierres surgissent de partout, paraissent plus nombreuses et plus hautes, le sol se dépouille et se crevasse sous les gelées, la solide couche de glace unifie bientôt la surface de la rivière. Toute la campagne dénudée, le ciel, l'eau, la terre, la pierre, prend une couleur de fer, une dureté de prison. C'est un paysage minéral, impénétrable et fantastique, une région du pôle éclairée par une aube sans grandissement, par un égal crépuscule de cendre grise, un fragment en haut-relief de la carte lunaire.

Ces impressions de l'hiver qui finit, du printemps qui va recommencer, ce sont celles qui ont été fixées par Claude Monet en ces images ténébreuses, d'une richesse sourde, du village et du moulin de Vervit, enfouis au creux d'un ravin, au-dessus des eaux de plomb et d'argent, où s'approfondit le bleu et le gris du ciel ; du bloc de terre où affleure le granit, tout rosé de bruyères et verdi d'antiques fougères ; du remous des eaux qui se brisent et courent autour des promontoires des collines ; du vieil arbre qui étend ses branches squelettiques au-dessus des rapides... Toute cette nature est là, avec la tristesse et le songe qu'elles suggèrent, si bien pareille chez le peintre et chez le poète. L'âme de Rollinat flotte à jamais sur

ces eaux, sur ces landes, sur ces pierres, en même temps qu'y règne l'esprit visionnaire de Monet.

J'ajoute ici, pour compléter ce récit des voyages dans la Creuse, des extraits de lettres de Rollinat à Monet, publiées dans *Fin d'œuvre*, livre posthume de Maurice Rollinat (Paris, Fasquelle, 1920), l'une écrite entre les deux séjours du peintre, l'autre après l'exposition Monet-Rodin :

Fresselines, 25 mars 1889.

Mon cher Monet,

Votre départ a fait le vide dans notre solitude, et c'est heureux pour nous que Saint-Paul nous ait juste à ce moment-là rendu sa visite annuelle, sans quoi nous tombions dans le marasme au milieu d'un papillonnement d'idées noires. Ne cherchez pas à médire de vous-même : en même temps que vous réalisez le type absolu de l'artiste sincère, vous êtes le meilleur homme que nous ayons connu, doué toujours, même quand vous êtes le plus triste ou le plus préoccupé, de la parole ultra-sympathique, du bon sourire et du bon regard.

J'ai à vous remercier du réconfort moral et intellectuel que m'ont donné vos exhortations et votre exemple! Grâce à vous, j'ai pris l'habitude de me coucher de bonne heure et je m'en trouve très bien à tous points de vue. Depuis que vous en avez fait ressortir les avantages, j'apprécie mieux mon séjour en pleine campagne, et vraiment, à tout bien considérer, je me trouve plus heureux que le commun des mortels, puisque j'ai la liberté du travail et de la paresse : je me fais l'effet à moi-même d'être le roi de la fantaisie dans le sans-gêne de la nature. Nous vous regrettons tous, et Pistolet aussi, je vous le promets. On n'a qu'à lui dire : « Ah! voilà Monsieur Monet! » pour qu'aussitôt il se mette à piaffer, tourniquer, sauter, le tout entremêlé de moucheries et d'aboiements moitié plaintifs, moitié joyeux; il court aux portes, renifle l'air du chemin que vous aviez l'habitude de prendre avec lui et fait encore maintes fois de fréquentes perquisitions dans l'escalier de la mère Baronnet.

L'autre jour, j'ai revu votre arbre : toute la partie donnant sur

la rivière s'est complètement refeuillée. Actuellement, la campagne est splendidement étoffée jusque sur les côtes les plus sauvages où les genêts foisonnent si jaunes, que de loin on les prendrait pour d'immenses cimetières inclinés dont les croix seraient cachées sous des pullulements d'immortelles. Déjà, dans certains fonds, on remarque ce noircissement de la verdure dont je vous avais parlé. Sur les hauteurs, les horizons enchantent les regards; un infini d'ombre verte dans une immensité de fumée bleue...

Au revoir, mon cher Monet, bonne santé, bon travail. Donnez-nous de temps en temps de vos nouvelles et recevez avec tous mes remerciements, l'expression de notre plus sympathique amitié. Saint-Paul, Monsieur le Curé, la mère Baronnet, vous envoient leur meilleur souvenir, et Pistolet me fait comprendre qu'il voudrait vous donner une poignée de patte. Les Margots elles-mêmes remuent la queue à votre intention.

Tigreteau et le Satan vous miaulichotent leurs cordialités.

Nous vous embrassons bien affectueusement.

Ceci, du 11 août 1889 :

Charrier, actuellement à Crozant, nous a dit qu'il vous avait rencontré à Paris à votre exposition dont il est sincère admirateur : vous lui avez paru superbe de mouvement et de santé. Nous aussi nous pensons bien à vous; j'évoque souvent le souvenir de vos rentrées du soir, quand devant la cheminée chaude mais fumeuse nous échangions fraternellement plus de regards que de paroles, engourdis que nous étions par la mélancolie de la température et par la perforante obsession du sujet ébauché.

C'est de la Creuse que Monet écrit à Boudin lorsqu'il apprend la mort de sa femme. Cette fois encore, se reportant au temps de sa jeunesse, il dit son souvenir ému du rôle joué dans sa vie par le vieux maître d'Honfleur :

Fresselines (Creuse), 28 mars 1889.

Mon cher Boudin, c'est ici, dans un pays perdu, que j'apprends le terrible malheur qui vous frappe, ce qui vous explique mon absence.

Croyez que je prends part à votre douleur, j'ai passé par là, et je sais le vide que laisse une telle perte. Soyez fort et courageux, c'est la seule chose que je puisse vous dire en vous envoyant mes bien sincères compliments de condoléance.

J'ai bien des reproches à me faire à votre endroit. Je me les fais bien souvent. Ne m'en gardez pas rancune, mon cher ami. Je suis toujours aux champs, souvent en voyage et toujours passant à Paris. Mais n'en soyez pas moins certain de l'amitié que je vous porte, ainsi que de ma reconnaissance pour les premiers conseils que vous m'avez donnés, conseils qui m'ont fait ce que je suis. Votre vieil ami bien dévoué.

CLAUDE MONET.

IX

Les Meules

La réunion de quinze toiles des *Meules,* où le même sujet est inscrit, où le même paysage se reflète, fut une démonstration victorieuse. Claude Monet est venu prouver, pour son compte, le surgissement continuel en aspects nouveaux des objets immuables, l'afflux sans trêve de sensations changeantes, liées les unes aux autres, devant un spectacle d'apparence invariable, la possibilité de résumer la poésie de l'univers dans un espace restreint.

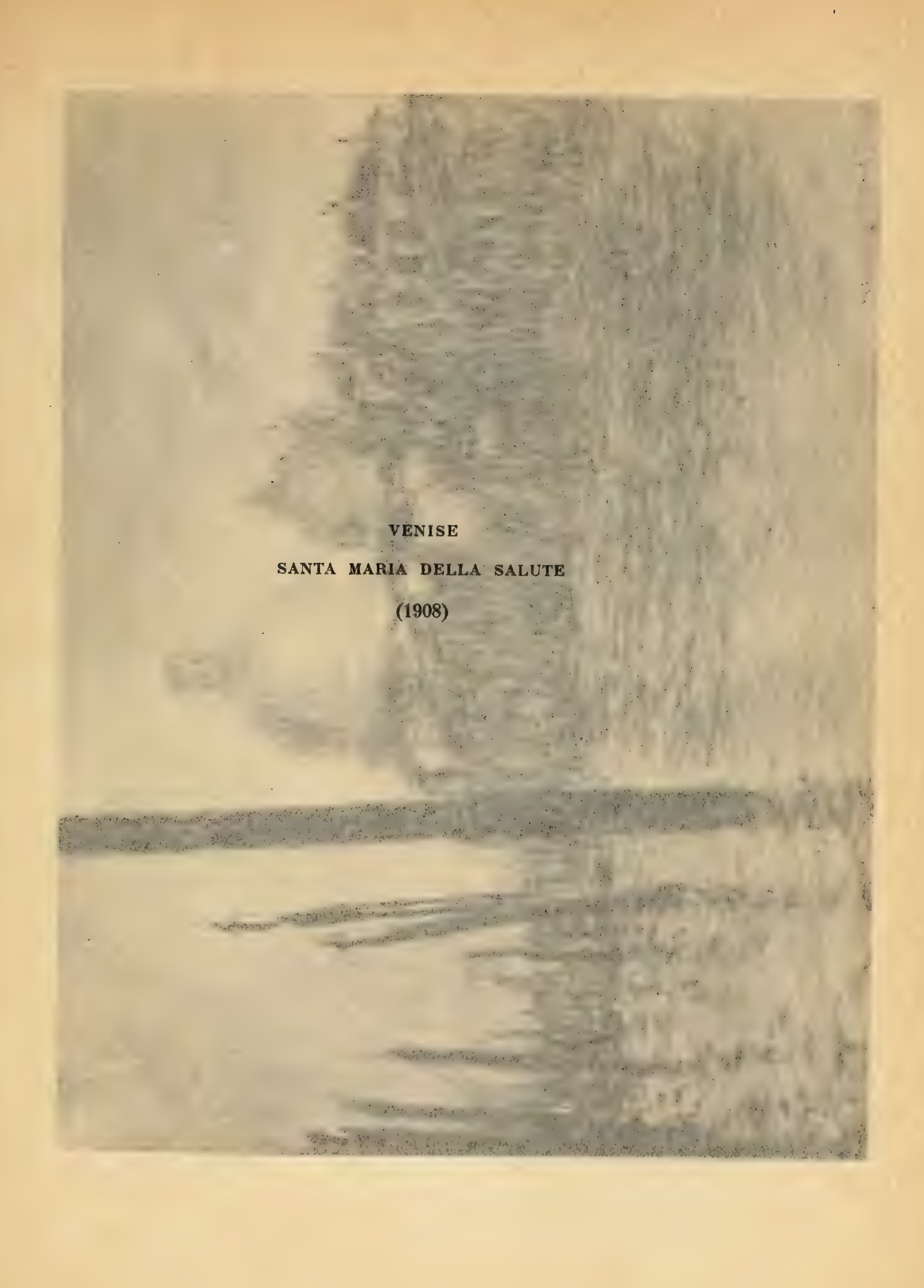
Pendant une année, le voyageur a renoncé au voyage, l'actif marcheur s'est défendu la marche. Il a songé aux pays qu'il avait vus et traduits, la Hollande, la Normandie, le Midi de la France, Belle-Ile-en-Mer, la Creuse, les villages de la Seine. Il a songé aussi aux pays qu'il avait seulement traversés, où il voudrait retourner, Londres, l'Algérie, la Bretagne. Sa pensée est allée vers de vastes étendues et vers des points précis qui l'attirent, la Suisse, la Norvège, le mont Saint-Michel, les cathédrales de France, hautes et belles comme les rochers des promontoires. Il a ressenti le regret de ne pouvoir fixer, encore et toujours, les villes tumultueuses, les mouvements de la mer, les solitudes du ciel. Mais il sait aussi que l'artiste peut passer sa vie à la même place et regarder autour de lui sans épuiser le spectacle sans cesse renouvelé. A deux pas de sa maison tranquille, de son jardin où flambe un incendie de fleurs, il s'arrête sur la route, un soir de fin d'été, il regarde le champ où se dressent les meules, l'humble terre attenant à quelques basses maisons, circonscrite par les collines prochaines, pavoisée de l'incessant défilé de nuages. C'est au bord de ce champ qu'il reste ce jour-là et qu'il revient le lendemain et le surlendemain, et tous les jours, jusqu'à l'au-

tomne, et pendant tout l'automne, et au commencement de l'hiver.

Les meules n'auraient pas été enlevées, qu'il aurait pu continuer, faire le tour de l'année, renouer les saisons, montrer les infinis changements du temps sur l'éternelle face de la nature.

Ces meules, dans ce champ désert, ce sont des objets passagers où viennent se marquer, comme à la surface d'un miroir, les influences environnantes, les états de l'atmosphère, les souffles errants, les lueurs subites. L'ombre et la clarté trouvent en elles leur centre d'action, le soleil et l'ombre tournent autour d'elles en une poursuite régulière : elles réfléchissent les chaleurs finales, les derniers rayons, elles s'enveloppent de brume, sont mouillées de pluie, glacées de neige, elles sont en harmonie avec les lointains, avec le sol, avec le ciel.

Elles apparaissent d'abord dans la sérénité des belles après-midi, leurs bords frangés des morsures roses du soleil, prenant des apparences d'heureuses chaumières en avant des feuillages verts, des coteaux mamelonnés d'arbres. Elles se dressent nettement au-dessus du sol clair, dans une atmosphère limpide. Aux mêmes jours, le soir plus proche, la descente du coteau bleuie, le sol diapré, leur paille se violace, leur contour est sillonné d'une ligne incandescente. Puis, ce sont les fêtes colorées, somptueuses et mélancoliques, de l'automne. Par les jours voilés, les arbres et les maisons se tiennent à distance comme des fantômes. Par les temps très clairs, des ombres bleues, déjà froides, s'allongent sur le sol rose. Aux fins des journées de tiédeur, après des soleils obstinés qui s'en vont à regret, qui laissent une poudre d'or dans la campagne, les meules resplendissent dans la confusion du soir comme des amas de joyaux sombres. Leurs flancs se crevassent et s'allument, laissent entrevoir des escarboucles et des saphirs, des améthystes et des chrysolithes, — les flammes éparses dans l'air se condensent en feux violents, en flammes légères de pierres précieuses, — l'ombre de ces meules rougeoyantes s'allonge criblée d'émeraudes. Plus tard encore, sous le ciel orangé et rouge, les meules s'assombrissent et scintillent comme des foyers brûlants. Des voiles tragiques, d'un rouge de sang et d'un violet de deuil, traînent autour d'elles, sur le sol, au-dessus du sol, dans l'atmosphère. Et c'est enfin l'hiver,



VENISE

SANTA MARIA DELLA SALUTE

(1908)

tomne, et pendant tout l'automne, et au commencement de l'hiver.

Les meules n'auraient pas été enlevées, qu'il aurait pu continuer, faire le tour de l'année, renouer les saisons, montrer les infinis changements du temps sur l'éternelle face de la nature.

Ces meules, dans ce champ désert, ce sont des objets passagers où viennent se marquer, comme à la surface d'un miroir, les influences environnantes, les états de l'atmosphère, les souffles errants, les lueurs subites. L'ombre et la clarté trouvent en elles leur centre d'action, le soleil et l'ombre tournent autour d'elles en une poursuite régulière : elles réfléchissent les chaleurs finales, les derniers rayons, elles s'enveloppent de brume, sont mouillées de pluie, glacées de neige, elles sont en harmonie avec les lointains, avec le sol, avec le ciel.

Elles apparaissent d'abord dans la sérénité des belles après-midi, leurs bords frangés des rayons pâles du soleil, prenant des apparences d'heureuses [illegible] feuillages verts, des coteaux mamelonnés d'arbres. Elles se dressent nettement au-dessus du sol clair, dans une atmosphère limpide. Aux mêmes jours, le soir plus proche, la descente du coteau bleuie, le sol diapré, leur paille se violace, leur contour est sillonné d'une ligne incandescente. Puis, ce sont les fêtes colorées, somptueuses et mélancoliques, de l'automne. Par les jours voilés, les arbres et les maisons se tiennent à distance comme des fantômes. Par les temps très clairs, des ombres bleues, déjà froides, s'allongent sur le sol rose. Aux fins des journées de tiédeur, après des soleils obstinés qui s'en vont à regret, qui laissent une poudre d'or dans la campagne, les meules resplendissent dans la confusion du soir comme des amas de joyaux sombres. Leurs flancs se crevassent et s'allument, laissent entrevoir des escarboucles et des saphirs, des améthystes et des chrysolithes, — les flammes éparses dans l'air se condensent en feux violents, en flammes légères de pierres précieuses, — l'ombre de ces meules rougeoyantes s'allonge criblée d'émeraudes. Plus tard encore, sous le ciel orange et rouge, les meules s'assombrissent et scintillent comme des foyers brûlants. Des voiles tragiques, d'un rouge de sang et d'un violet de deuil, traînent autour d'elles, sur le sol, au-dessus du sol, dans l'atmosphère. Et c'est enfin l'hiver,



la neige éclairée de rose, les ombres bleues et pures, la menace du ciel, le blanc silence de l'espace.

De toutes ces physionomies du même lieu, il s'exhale des expressions qui sont pareilles à des sourires, à de lents assombrissements, à des gravités et à des stupeurs muettes, à des certitudes de force et de passion, à de violents enivrements.

L'enchantement mystérieux qui sort de la nature murmure et chante dans ces incantations par les formes et par les couleurs. Une vision s'affine et s'exalte, une pensée est errante dans ces reflets de couleur qui se multiplient les uns par les autres, dans cette matière illuminée d'étincelles, de pointes bleuâtres de flammes, des soufres et des phosphores épars qui sont la fantasmagorie de la campagne. Le rêve inquiet du bonheur s'élabore dans cette douceur rose des fins de jour, monte avec les fumées colorées de l'atmosphère, s'harmonise avec le passage du ciel sur les choses.

Ce même langage que parle la lumière dans les paysages des meules, la lumière le parle encore dans ces quelques toiles qui furent ajoutées par Claude Monet à cette série significative. Soit qu'il étende devant nous la prairie fleurie de rouge, la prairie fleurie de mauve, le champ des légères avoines, — soit qu'il enferme en un cadre ce bloc de terre, ce massif sommet de colline, — soit qu'il dresse en sveltes ascensions, dans la dorure du soleil et la marche des nuages, ces figures de jeunes filles aériennes et rythmiques, — il est toujours l'incomparable peintre de la terre et de l'air, préoccupé des fugitives influences lumineuses sur le fond permanent de l'univers. Il donne la sensation de l'instant éphémère, qui vient de naître, qui meurt, et qui ne reviendra plus, — et en même temps, par la densité, par le poids, par la force qui vient du dedans au dehors, il évoque sans cesse, dans chacune de ses toiles, la courbe de l'horizon, la rondeur du globe, la course de la terre dans l'espace. Il dévoile les portraits changeants, les visages des paysages, les apparences de joie et de désespoir, de mystère et de fatalité, dont nous revêtons, à notre image, tout ce qui nous entoure. Il est l'anxieux observateur des différences des minutes, — et il est l'artiste qui résume en synthèses les météores

et les éléments. Il raconte les matins, les midis, les crépuscules, la pluie, la neige, le froid, le soleil, il entend les voix du soir et il nous les fait entendre, — et il construit sur ses toiles des morceaux de la planète. C'est un peintre subtil et fort, instinctif et nuancé, — et c'est un grand poète panthéiste.

X

Les Peupliers

Par la série de toiles des « Meules », montrées en mai 1891, par la série des « Peupliers », de mars 1892, fut rendue plus visible l'image des formes de notre univers, fut développée en une suite la preuve réelle du parcours et de l'influence de la lumière.

Les *Meules* racontaient des moments tout au long de l'année, à des heures diverses. Les *Peupliers* refaisaient l'expérience presque sur un seul point.

C'est l'étude du même paysage pendant les saisons douces, aux différentes heures du jour. Un sol de prairie, — un tournant de mince rivière, — trois arbres en avant, — et la continuation, en arrière, de la frêle colonnade sinueuse de ces peupliers couronnés de leur mouvant chapiteau de verdure, — c'est le sujet choisi par le paysagiste pour dire un poème nouveau à la gloire de la terre et de la lumière.

Dans les troncs effilés et oscillants monte la sève alimentée au sol humide, — autour de l'écorce, à travers les feuilles, sur la surface de l'eau, s'épand, se masse ou se vaporise, l'atmosphère bleuâtre, dorée, dense ou légère. La pure clarté matinale allume, brûle, dissout en cendre rose les tendres cimes. Midi sonne visiblement en notes lumineuses au-dessus du paysage épanoui sous la chaleur. La nuit vient, endeuille l'espace, change les massifs de feuillages en rideaux de guipures, apaise les reflets sur l'eau, neutralise les couleurs.

Ainsi se développe ce poème changeant et harmonieux, aux phases nuancées, si étroitement suivies et unies que l'on a la sensation, par ces quinze toiles, d'une seule œuvre aux parties inséparables.

Il n'y a plus, aujourd'hui, à défendre l'œuvre admirable qui était

hier encore, méconnue. Les détracteurs se sont tus, devant ces pages de force et de grâce, en attendant de crier des éloges avec affectation. Maintenant, on a le droit de dire, sans provoquer des clameurs, qu'il a été donné, aux gens de ce temps-ci, d'assister à un magnifique phénomène d'évolution artistique, par la succession d'œuvres élaborées avec une telle logique. Il n'y a guère eu de vision aussi directe, aussi naturelle des choses. Sans préoccupations de musées, sans acceptation d'enseignement, Monet s'est mis en contact avec les spectacles qui enchantaient son regard et exaltaient sa sensitivité.

Chez lui, le procédé est ce qu'il doit être : secondaire, subordonné à son désir de représenter les aspects qui l'émeuvent. Il n'a jamais en vue que le résultat, le total de sensations, l'expression souveraine qu'il veut fixer. Sa prodigieuse certitude de métier se trouve être instinctive, subie, forcée. Sûrement, il a pour son compte réinventé la peinture, découvrant à chaque fois, devant chaque nouvel aspect, les coordinations de lignes et les harmonies lumineuses. Le don avec lequel il est né s'est manifesté dès les premiers tâtonnements des essais, s'est développé avec une logique secrète, et il est apparu, violent et superbe, il continue de régner sur les œuvres dernières, comme il régnait sur les précédentes, avec des réalisations toujours poussées plus avant, dans le même sens, avec le désir toujours plus ardent de figurer par une arabesque le visage de l'univers, de réunir toutes choses dans la pure incandescence de la clarté solaire.

Dans les tableaux des *Peupliers,* cette présence réelle des formes et leur subtile évaporation sont exprimées avec une noblesse et un charme véritablement exquis et émouvants. Les hautes tiges sont en même temps des lueurs. Les feuillages qui dessinent le bord sinueux de la rivière tournent comme une ronde ailée. En retrait de la première plantation d'arbres, l'ellipse des arbres du fond s'avance, s'allonge, presque triangulaire, à la façon d'un vol d'oiseaux migrateurs conduits par un chef. Ce grand dessin des choses que toujours Monet a voulu et exprimé, par les crêtes de massives falaises, par les arrivées concentriques de lames, par les circuits de rivières et les mamelonnements de collines, il le trace dans l'air,

gracieux, souple, par le frisson léger des feuilles, et il le répète et symétrise encore par le reflet dans l'eau tremblante de cette couronne suspendue dans l'air fluide.

C'est un repos et une émotion devant ces poèmes évocateurs de l'espace, de la solitude, de la joie et de la mélancolie des heures, de la grâce des choses, de la rêverie de l'homme. Quelle douceur et quelle pureté de lumière! quelle heureuse vision de la permanence changeante de l'univers, de la vie d'un instant, qui succède et qui annonce!

Dans ces paysages solitaires brille un art très hautain, très pur, épris de l'infinie matière, si énigmatique et si expressive. C'est un rêve admiratif de la beauté qui est transcrit par ces synthèses de lignes, par ces éclosions, ces évanouissements, ces assombrissements des couleurs, par cette volonté fiévreuse, acharnée à posséder la sérénité de la lumière, à en exprimer l'émanation visible.

Jamais encore le poème panthéiste n'avait été écrit de manière si forte et émouvante. L'heure évanouie est fixée, le charme de la vie passagère fleurit encore. L'éternelle nature rayonne, les états inorganiques surgissent en leurs essences véridiques, les êtres passent comme des lueurs, — et tout est entrevu à travers les transparences de l'atmosphère, à travers les phénomènes rapides des météores, tout est illuminé et frissonnant sous les ondes de lumière propagées dans l'espace.

XI

La Cathédrale de Rouen

Les mots et les drapeaux, qui sont utiles aux époques de recherche et de bataille, prennent une signification historique lorsque le grand ouvrier d'une telle œuvre se présente après une période de travail acharné, et donne à contempler à tous son art, sa vie et sa pensée. Pendant plus d'un demi-siècle, Monet aura poursuivi son admirable labeur de peinture, n'aura cessé de regarder, d'acquérir, de comprendre, se sera acharné à vouloir enfermer entre les quatre lignes d'un cadre le résumé de l'espace empli de lumière. A chaque étape nouvelle accomplie, à chaque résultat rapporté du grand voyage de son esprit à travers l'atmosphère, les admirations ont grandi, proclamant la réussite de la glorieuse entreprise. Monet seul est toujours resté pensif et inquiet, hochant la tête, semblant mesurer de ses yeux expressifs un chemin sans fin, perdu dans l'infini de l'art et de la vie.

De fait, chaque fois qu'il est revenu avec une moisson d'œuvres, il a fait un pas en avant, conquis une parcelle de nature. Ses magnifiques campagnes sont marquées par des noms de victoires : les *Falaises de Normandie,* les *Rues de Paris, Belle-Ile-en-Mer, Antibes,* la *Creuse,* les *Meules,* les *Peupliers.*

Avec les vues, ou plutôt les visions de la Cathédrale de Rouen, ce grand artiste consciencieux et ambitieux a plus que jamais tenté et réussi l'impossible. Je n'ai jamais mieux compris ce qu'il cherche, et avec quelle volonté il veut le trouver. Cette fois, il semble que l'obstacle matériel a disparu. Toute idée de peinture, de moyens employés, de couleurs mélangées, s'en va. Une mystérieuse opération s'est faite. L'art de Monet épuré, dépouillé, purifié, pourrait-on dire, de tout alliage visible, conquiert un espace inconnu de lumière, et une vérité plus grande resplendit. Je ne crois pas que l'on ose

réduire, devant ces toiles, l'impressionnisme de Monet à l'observation d'un accident. Je crois que ses œuvres achèveront la démonstration, donneront à tous la même sensation de l'éternelle beauté de la vie, présente à toutes les heures, à tous les moments de la lumière.

Le réel est présent, et il se transfigure. Ces clochetons, ces porches, ces contreforts, ces sculptures de Rouen, toute cette pierre vue à toute heure du jour, dans la douceur du matin, dans l'illumination de midi, vue par tous les aspects d'atmosphère, sous la caresse du soleil, à travers l'opacité du brouillard ou l'air chargé de pluie, c'est partout la réalité à la fois immuable et changeante. La matière est là, soumise à la fantasmagorie lumineuse. Ce que Monet peint, c'est l'espace qui existe entre lui et les choses. C'est son rêve de clarté qu'il fait se dresser devant lui par ces pierres de Rouen où il fixe toutes les poésies errantes résumées en ces ombres verdâtres, en ces lueurs phosphorescentes, en ces braisillements roses et ces pures flammes d'or.

La cathédrale de Rouen, sa grande forme dressée sur le sol, se perdant, s'évaporant dans le brouillard bleuâtre du matin, — le détail des sculptures, des anfractuosités, des creux et des reliefs, se précisant aux heures du jour, — le portail creusé comme une grotte marine, la pierre usée par le temps, dorée et verdie par le soleil, les mousses et les lichens, — la haute façade envahie d'ombre à sa base, le faîte éclairé par le soleil couchant, illuminé de la mourante lueur rose, — c'est le prodigieux poème de l'espace fixé aux aspects de la vieille église, une rencontre et une pénétration de la force naturelle et de l'œuvre humaine. L'artiste, toujours en travail et en recherche, accomplit là une étape décisive, formula d'une manière neuve la loi d'unité qui régit les manifestations de la vie. Sa conception des choses, forte et subtile, se trouve davantage certifiée par une telle réalisation. Désormais, quelle que soit l'heure, représentée sur la toile, un accord suprême se fera entre toutes les parties du sujet : l'eau, le ciel, les nuées, les feuillages réunis par l'atmosphère, formeront un tout d'une irréprochable homogénéité, une image grandiose et charmante de l'harmonie naturelle.

XII

Voyage en Norvège. — Retour en Normandie
Le bras de la Seine. — La côte de Dieppe et de Pourville

Ce même accord se retrouve dans les tableaux de neige rapportés de Norvège, malgré le dépaysement visible, la surprise de se trouver devant une nature différente de la nôtre, aux contours plus nets, aperçus distinctement à travers une atmosphère glacée et transparente. Au village de Sandviken, au flanc neigeux de la montagne de Kolsaas, dans cet espace frigide hanté pour nous de la pensée d'Ibsen, au bord du fjord, près de Christiania, Monet a peint des images imprévues, dont quelques-unes ont toutefois une parenté avec les nettes découpures des estampes japonaises, relèvent de la convention géométrique par laquelle l'étendue se trouve représentée en quelques lignes bien inscrites.

Notre surprise est la même que celle éprouvée par Monet devant ce pays de Septentrion que l'on rêverait presque invisible, enfoui dans la brume opaque, sous une ouate atmosphérique, et que l'on découvre éclairé par une lumière nette, avec un accord pur et froid du blanc de la neige et du bleu de l'eau. Il y eut pourtant des jours où la nature eut cet aspect pressenti au village de Sandviken, qui nous apparaît alors dans une atmosphère grise, couvert d'une carapace de glace et de neige, les maisons à demi disparues, la solitude, le silence, la mort d'un hiver qui semble éternel.

Revenu chez lui, en son village paisible, en sa maison fleurie, parmi les champs familiers, aux bords du fleuve et de la rivière, Monet erre parmi les prairies, sous l'ombre légère des peupliers. Il monte et descend le courant en bateau, côtoie les îles, cherche avec une lenteur et un soin infinis l'aspect de nature propice par son



VENISE

PALAIS DUCAL

(1908)

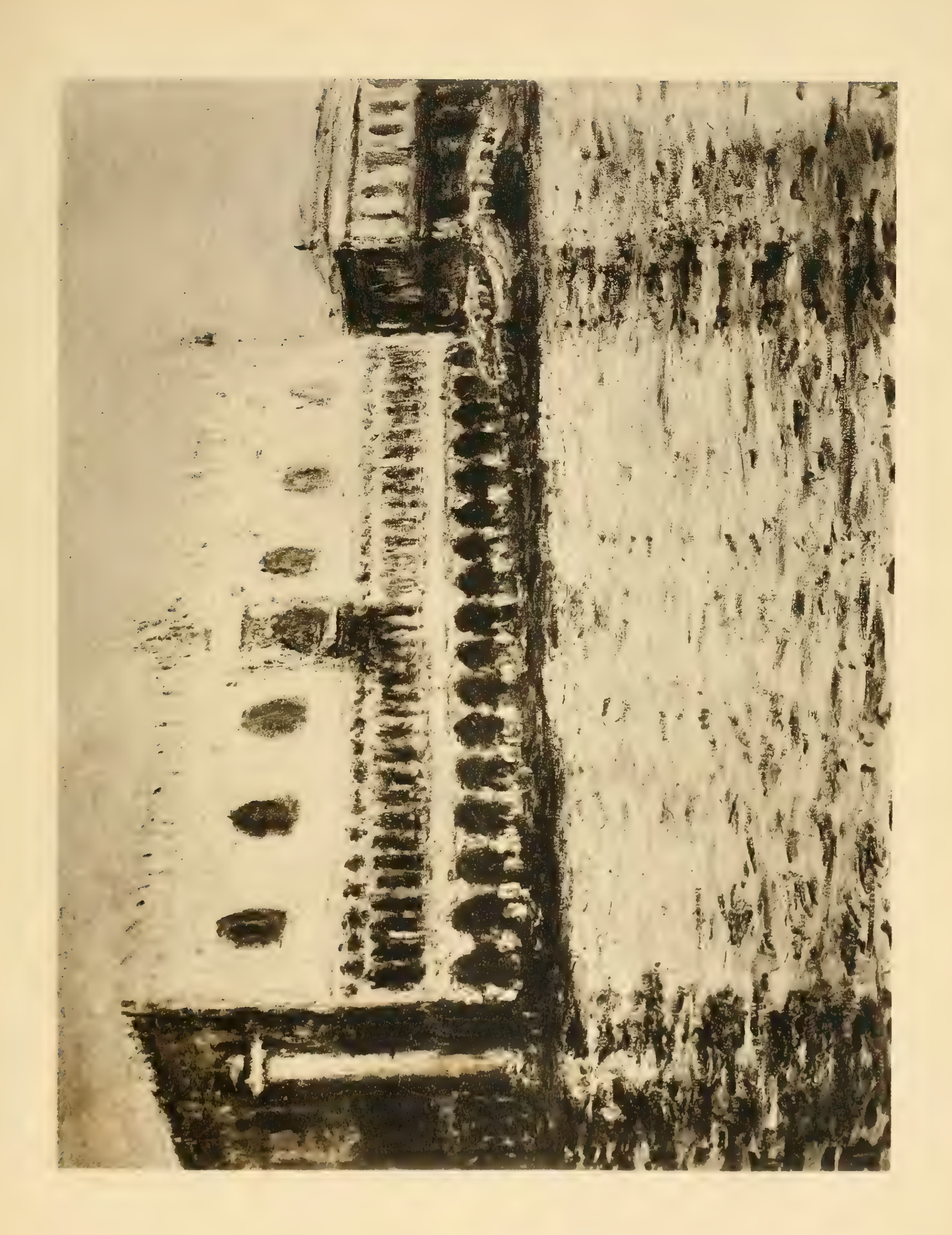
XII

Voyage en Norvège. — Retour en Normandie
Le bras de la Seine. — La côte de Dieppe et de Pourville

Ce même accord se retrouve dans les tableaux de neige rapportés de Norvège, malgré le dépaysement visible, la surprise de se trouver devant une nature différente de la nôtre, aux contours plus nets, aperçus distinctement à travers une atmosphère glacée et transparente. Au village de Sandviken, au flanc de la montagne de Kolsaas, dans cet espace frigide hanté pour nous de la pensée d'Ibsen, au bord du fjord, près de Christiania, Monet a peint des images aperçues, dont quelques-unes ont toutefois une parenté avec les nettes découpures des estampes japonaises, relèvent de la convention géométrique par laquelle l'étendue se trouve représentée en quelques lignes bien inscrites.

Notre surprise est la même que celle éprouvée par Monet devant ce pays de Septentrion que l'on rêverait presque invisible, enfoui dans la brume opaque, sous une ouate atmosphérique, et que l'on découvre éclairé par une lumière nette, avec un accord pur et froid du blanc de la neige et du bleu de l'eau. Il y eut pourtant des jours où la nature eut cet aspect pressenti au village de Sandviken, qui nous apparaît alors dans une atmosphère grise, couvert d'une carapace de glace et de neige, les maisons à demi disparues, la solitude, le silence, la mort d'un hiver qui semble éternel.

Revenu chez lui, en son village paisible, en sa maison fleurie, parmi les champs familiers, aux bords du fleuve et de la rivière, Monet erre parmi les prairies, sous l'ombre légère des peupliers. Il monte et descend le courant en bateau, côtoie les îles, cherche avec une lenteur et un soin infinis l'aspect de nature propice par son



arrangement, sa forme, son horizon, au jeu de la lumière, des ombres, des colorations. Car c'est une des nombreuses fantaisies nées au hasard de l'étiquette d' « impressionnisme », que de croire au non-choix des sujets par ces artistes réfléchis et volontaires. Le choix fut au contraire, toujours leur vive et importante préoccupation. Mais les légendes sont ainsi faites : on s'est accoutumé à représenter ces peintres comme des appareils indifféremment braqués sur tous les spectacles, et l'erreur va se répétant, même par ceux qui sont capables d'examen.

Comment pourrait-on croire, par exemple, que Monet n'a pas choisi expressément l'admirable décor de verdure qui ombrage le *Bras de la Seine près Giverny,* ce double découpage ornemental des branches profilées sur le ciel et reflétées par l'eau, cette ruelle de feuillage où glisse la délicieuse fantasmagorie du ciel et des nuées? Il a regardé ce spectacle dans le brouillard du matin, au soleil levant, aux heures claires et grises, à l'heure dorée du couchant. Il s'est épris des nuances de ce grand passage de clarté, il les a poursuivies au profond du ciel et de l'eau, il les a exprimées par les assombrissements bleuâtres et les réveils verdâtres et dorés du feuillage. Paysages familiers et rêvés, formes sombres, fantômes lointains, évocations mystérieuses, miroirs limpides.

Le travail a sa diversion et son repos en un autre travail. Quittant les champs de Giverny, les bords de la Seine et de l'Epte, Claude Monet s'en va vers l'ouest, vers la mer aimée d'un amour fidèle.

En 1896, Claude Monet revint à Pourville, près de Dieppe, où il avait séjourné quinze ans auparavant. Il était à ce moment d'une tristesse profonde, sortait d'une maladie, se voyait isolé, abandonné de ses amis : « *Je suis un peu bien timide et tâtonnant,* m'écrivait-il le 28 février, *mais enfin je me sens dans mon élément et j'espère pouvoir un peu travailler.* » Il retournait à Pourville l'année suivante, m'écrivait le 14 janvier 1897 : « *C'est une joie pour moi de revoir le mouvement de la mer.* » Dans cette auberge de Pourville, où j'ai séjourné aussi, j'ai vu les portraits de l'aubergiste et de sa femme, le père Paul en marmiton, la mère Paul coiffée d'un bonnet,

avec son chien griffon entre les bras. Entre les deux, il y avait une autre toile, une galette avec une carafe de cidre, la nature morte aussi belle que les portraits étaient expressifs. Ces trois toiles étaient accrochées dans la lingerie, parmi les nappes et les serviettes. Aujourd'hui elles courent le monde. Ces toiles sont des intermèdes, des distractions de jours de pluie. Les autres jours, Monet est tout aux paysages.

Le val Saint-Nicolas, près Dieppe, les falaises de Pourville, la pointe et la gorge du Petit-Ailly, à Varengeville, lui offrent de beaux reliefs lumineux, de profondes échancrures d'ombre. Le sommet des falaises est couvert d'herbe rase, de fleurettes fanées, tapis laineux mollement adapté aux sinuosités du sol. Les lames étendent doucement sur le sable leur transparence glauque, leur frange bouillonnante. De grands ciels se lèvent des eaux, aspirent la masse océanique : c'est un échange et une confusion qui aboutissent à l'admirable unité. Dans les toiles de Dieppe et de Pourville, comme dans les toiles du Bras de la Seine à Giverny, Claude Monet est parvenu à créer une « peinture de l'air » qui semble bien n'avoir jamais été ainsi atteinte. Auprès de ces fluides harmonies, tous les paysages couraient le risque de paraître fragmentés et opaques.

On ne pouvait prévoir les phases d'évolution d'un tel artiste. Lui-même, acharné à comprendre et à apprendre, a toujours ignoré les découvertes que lui ménageait la nature. Ce que l'on peut affirmer sans crainte, c'est le développement logique, le renouvellement continu de ce grand peintre. Rien n'est perdu des qualités anciennes, la force est toujours présente, avec le don de la forme amplifiée, visible dans toutes les œuvres de Monet. Le nouveau, c'est une sorte d'évaporation des choses, un évanouissement des contours, un contact délicieux des surfaces avec l'atmosphère. On a toujours aperçu le même vouloir, devant les rochers mélancoliques de Belle-Ile-en-Mer et les ravins noirs de la Creuse, devant les Meules incandescentes et les Cathédrales granitiques, mais on n'avait pas encore aperçu cette peinture lointaine, comme « en dedans », qui exprime la brume errante sur les falaises de Dieppe, le calme paisible et frais de la solitude.

Il y eut une éclosion de fleurs dans l'art de Monet à cette époque,

des réunions de chrysanthèmes sur un fond de verdure, en effets de tapisseries. Ces belles fleurs créent des fêtes de couleurs, des repos voluptueux, parmi les paysages, elles sont des intermèdes de rare somptuosité pour ce voyage qui va de la mer normande au fjord norvégien, du monument gothique à l'humble maison de douanier, isolée sur la falaise, derrière sa haie, en face de l'immensité.

XIII

La Tamise

Tout a une forme : voyez la fumée.
Ingres.

Au moment où Claude Monet travaillait aux vues de la Tamise, en 1900, j'allai le voir avec Clemenceau et nous passâmes tous trois quelques jours à courir la ville, les musées, les expositions, les théâtres. Le peintre, toutefois, n'abandonnait pas son travail et lui consacrait les heures nécessaires. Nous le vîmes plusieurs fois installé au balcon de sa chambre qui dominait la Tamise, le pont de Charing-Cross à sa droite, le pont de Waterloo à sa gauche. Il restait fidèle à sa méthode de travail, que l'on n'ose plus railler devant les résultats, et qui est le travail strictement accompli devant la nature. On peut faire des chefs-d'œuvres autrement, par la mémoire, par la science de la composition, mais on ne fera pas ces chefs-d'œuvre-là, qui valent bien les autres, qui expriment ce que l'on n'avait pas encore su exprimer à ce point, la poésie magnifique de l'instant qui passe, de la vie qui continue. L'impressionnisme, que l'on a voulu, bien à tort, considérer comme une étude hâtive du détail, est précisément le contraire, je ne me lasserai pas de le répéter : c'est une synthèse de l'existence universelle, surprise sur un certain point et pendant un certain état de son évolution. Bien des peintres ont tenté cette synthèse, mais ils l'ont laissée sous forme d'ébauche, faute de la perception qui est en Claude Monet, et qui lui a fait comprendre que les mêmes minutes fugitives se reproduisaient presque identiques, et qu'il pouvait en extraire sur place le résumé et la composition que les autres poursuivent, à grand renfort de théories, dans leur atelier.

Donc, Monet travaillait à ses vues de la Tamise. Il accumulait

les touches, comme on peut le voir sur ses toiles; il les accumulait avec une sûreté prodigieuse, sachant exactement à quels phénomènes de lumière elles correspondaient. De temps en temps, il s'arrêtait. « Le soleil n'y est plus », disait-il. Devant nous, la Tamise roulait ses vagues, presque invisible, dans le brouillard. Un bateau passait comme un fantôme. Les ponts se devinaient dans l'espace, sur lesquels un mouvement presque imperceptible animait la brume opaque : des trains qui se croisaient sur Charing-Cross, des omnibus qui défilaient sur Waterloo, des fumées qui déroulaient de vagues arabesques bientôt évanouies dans l'immensité épaisse et livide. Le spectacle était grandiose, solennel et morne, un abîme d'où venait une rumeur. On aurait cru que tout allait s'évanouir, disparaître dans une obscurité sans couleur.

Tout à coup, Claude Monet ressaisissait sa palette et ses brosses. « Le soleil est revenu », disait-il. Il était à ce moment seul à le savoir. Nous avions beau regarder, nous n'apercevions toujours que l'espace ouaté de gris, quelques formes confuses, les ponts comme suspendus dans le vide, les fumées vite effacées, et quelques flots houleux de la Tamise, visibles proche de la berge. Nous nous appliquions alors à mieux voir, à pénétrer ce mystère, et, en effet, nous finissions par distinguer nous ne savions quelle lueur lointaine et mystérieuse, qui semblait faire effort pour pénétrer ce monde immobile. Peu à peu, les choses s'éclairaient d'une lueur, et c'était délicieux de voir, faiblement illuminé par un soleil invisible, comme par une veilleuse stellaire, ce paysage grandiose qui livrait alors ses secrets.

Il les a livrés à l'artiste, et l'artiste nous les livre à son tour. Personne, mieux que lui, ne nous a révélé la beauté des choses. Toujours il a été plus avant dans la connaissance des spectacles multipliés de l'univers. Toujours il a été au plus profond du mystère de la substance. C'est, chaque fois, une œuvre nouvelle qu'il nous présente, toujours reliée aux œuvres anciennes par le même langage pictural, d'une puissance extraordinaire, fleurie et nuancée d'infinies délicatesses. Les champs de tulipes, les canaux, les rivières, les rochers et les vagues de l'Océan, les meules, les prairies, les peupliers, les pierres des cathédrales, que sais-je encore? tous les

aspects de la terre et des eaux qui racontent le poème sans fin de la lumière, des matins, des midis et des soirs, s'augmentent ici de la magnificence fantomatique de Londres qui devait, tôt ou tard, avoir Claude Monet pour peintre.

Le pont de Charing-Cross, géométrique, rigide, métallique, inscrit ses lignes parmi les nuées soudain aperçues, les effilochements de brouillard, les fumées des trains. Une toile est particulièrement saisissante : *Fumées dans le brouillard,* avec son pont verdâtre, le mélange de ses nuées et de ses fumées aux lueurs rousses, vertes et dorées. La justesse de mouvement de ces formes éparses n'est pas moins exprimée dans les autres toiles : *Passages des trains, Trains se croisant, Brouillard sur la Tamise,* les fumées lilas, les reflets perdus à travers la brume, une barque surgissant légère.

Le pont de Waterloo, en pierre, massif, solide, s'élève au-dessus de l'eau comme une construction aérienne. Les omnibus passent, colorés, bigarrés comme des fleurs, étincelants comme une illumination, en un défilé incessant, parfois clair, gai, éclatant, parfois de couleurs riches et sombres, un seul rouge vif dans l'atmosphère verdâtre. Quelquefois, tout est vraiment allumé d'un coup de soleil : l'eau, le pont, les omnibus, le sommet d'une haute cheminée sur l'autre rive de la Tamise. Puis, le brouillard opaque revient, et la clarté du soleil suspendu dans l'air, n'est plus que la calme lumière de la lampe ou de la veilleuse. Le brouillard prend tous les aspects, doré d'un jaune citron, épais et vert comme une purée de pois, fleuri de capucine et d'hyacinthe. Des chalands se glissent, des fumées de bateaux à vapeur courent à ras de l'eau, des barques dansent parmi les reflets, d'autres se distinguent à peine dans la brume obscure, il y a de la suie qui tombe parmi les clartés.

La troisième série de toiles a pour sujet le Parlement, Westminster-House vu de l'autre rive, de la fenêtre d'un hospice où Monet avait obtenu accès. Le palais dresse, dans le soir, son architecture assombrie, d'un bleu puissant, ou violette ou verdâtre, ou parfois presque dissoute dans l'atmosphère, confondue avec elle : alors, tout est perdu, tout est mort, seules quelques mouettes vivent dans ce paysage anéanti, volent en cercle, et c'est miracle que les voir ainsi tracer leurs circuits argentés. Ailleurs une barque court sous

sa voile presque noire. Des nuages sont cernés de rouge et de dorure. Il y a une grande montée de ciel violet vers l'astre perdu.

Claude Monet a exprimé cette poésie de Londres avec un sens prodigieux de la beauté féerique du vaste fleuve et de la ville colossale. Son effort se rattache à celui de Turner, mais combien il est différent, dégagé de toute attache classique, et, d'ailleurs, d'une personnalité si tranchée, si complète, que jamais, dans la suite des temps, quand même toute signature aurait disparu, on ne pourrait prendre un de ces « Monet » pour un « Turner ». Les toiles de Monet sont d'une lumière plus unifiée, d'une coloration plus soutenue dans la clarté, n'ont pas les aspects de cuisson, de feu, d'émail, du grand paysagiste anglais, admirable précurseur de la peinture de paysage moderne. S'il me fallait établir une analogie, je la verrais plutôt avec Whistler : bien que celui-ci ait peint, surtout des nocturnes, des nuits de velours bleu pointillées d'or, mais ce n'est pas de cette ressemblance-là qu'il s'agit. Claude Monet, comme Whistler, a peint des harmonies, et comme lui, aurait pu donner pour titres à ses tableaux des dominantes de couleurs et de nuances. En réalité, Claude Monet est surtout lui-même, un des plus subtils et des plus puissants peintres qui aient existé, mais il est aussi un grand poète, ardemment épris des spectacles qui sont offerts à notre joie et à notre mélancolie, et s'acharnant à vouloir les exprimer avec le caractère vrai et émotionnant de leur beauté d'un jour et de toujours.

XIV

Les Paysages d'eau, ou les Nymphéas

Claude Monet est l'un des hommes qui ont excité jusqu'à la fureur et la stupidité la polémique artistique. Il avait chez lui, à Giverny, dans sa charmante et simple maison des champs, une collection vraiment extraordinaire. C'était celle des articles de critique, chroniques, informations, racontars, mots d'esprit, etc., qui ont été inspirés à la presse par son art. Il en a encore la collection qu'il a pu réunir et garder, à travers les hasards de la vie, les déménagements, les mésaventures qui tiennent à la vie d'artiste. J'ai pu y puiser la documentation de la première partie de ce livre. C'est tout bonnement inénarrable de courte vue, d'ignorance, d'indifférence. Les critiques et les journalistes qui écrivaient ces choses ne se donnaient même pas la peine de regarder les œuvres qu'ils jugeaient et exécutaient en un rien de temps, juste le temps qu'il leur fallait pour aligner leurs improvisations. On peut croire aussi que ces personnages, si prompts à rendre leurs arrêts, n'avaient jamais regardé un paysage, à aucune heure, en aucune saison, pour être à ce point insensibles à la poésie grandiose et subtile que révélaient ces toiles lumineuses, fraîches comme les matins, riches et mystérieuses comme les soirs.

Tout le monde était d'accord, la critique officielle, la critique boulevardière, la plaisanterie des petits journaux, l'hostilité des jurys, la méfiance des amateurs, grand déchaînement contre le peintre qui se permettait de voir avec ses yeux et d'exprimer sa sensibilité particulière.

Depuis 1889, à peu près, on a renoncé à traiter Monet de barbouilleur. Il lui a donc fallu vingt-cinq ans, un quart de siècle, il lui a fallu ses paysages de la Hollande, de Belle-Ile-en-Mer, de la

VENISE : PALAIS DARIO

(1908)

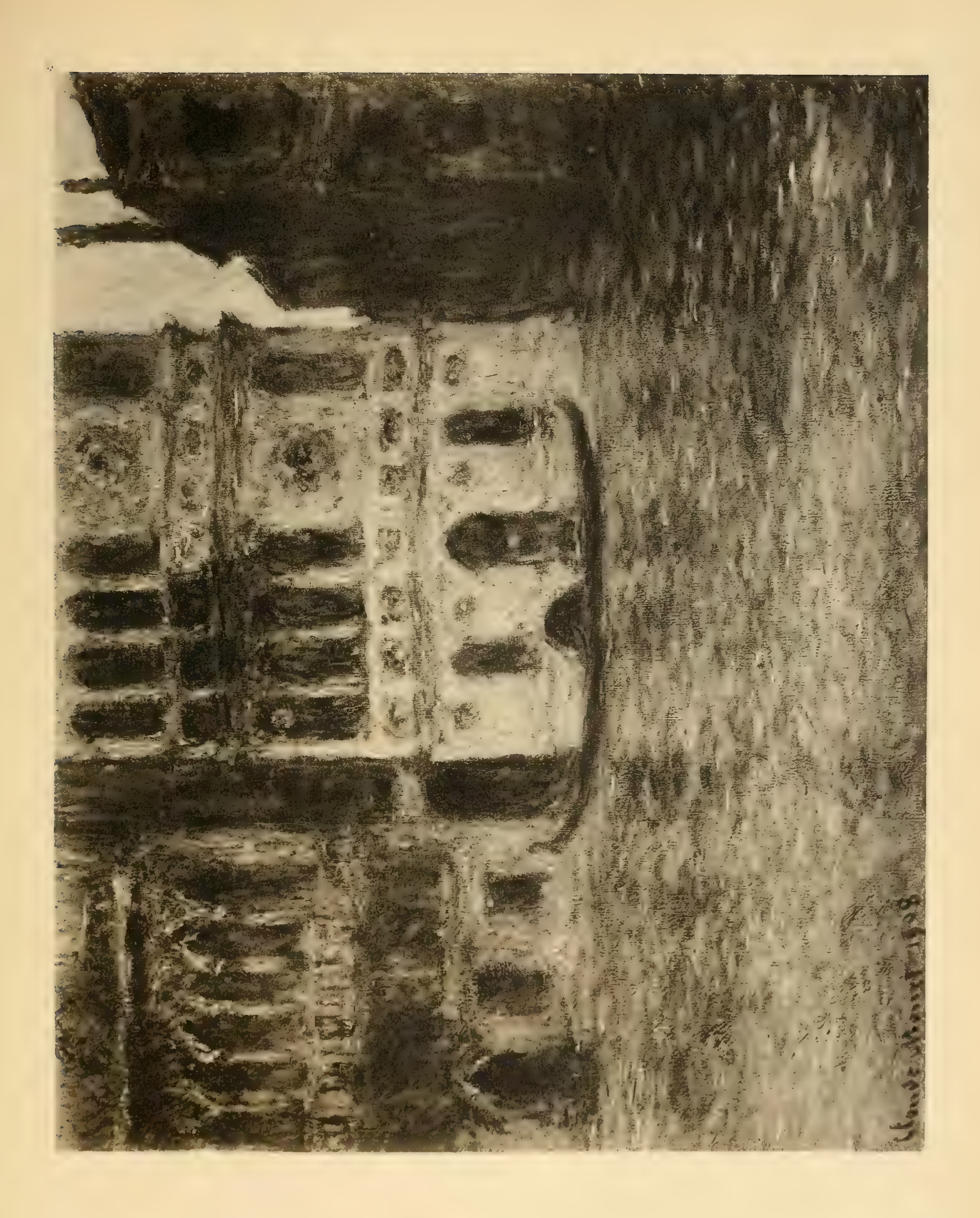
XIV

Les Paysages d'eau, ou les Nymphéas

Claude Monet est l'un des hommes qui ont excité jusqu'à la fureur et la stupidité la polémique artistique. Il avait chez lui, à Giverny, dans sa charmante et simple maison des champs, une collection vraiment extraordinaire. C'était celle des articles de critique, chroniques, informations, racontars, mots d'esprit, etc., qui ont été inspirés à la presse par son art. Il en a encore la collection qu'il a pu réunir et garder, à travers les hasards de la vie, les déménagements, les mésaventures qui tiennent à la vie d'artiste. J'ai pu y puiser la documentation de la première partie de ce livre. C'est tout bonnement incomparable de courte vue, d'ignorance, d'indifférence. Les critiques et les journalistes qui écrivaient ces choses ne se donnaient même pas la peine de regarder les œuvres qu'ils jugeaient et exécutaient en un rien de temps, juste le temps qu'il leur fallait pour aligner leurs improvisations. On peut croire aussi que ces personnages, si prompts à rendre leurs arrêts, n'avaient jamais regardé un paysage, à aucune heure, en aucune saison, pour être à ce point insensibles à la poésie grandiose et subtile que révélaient ces toiles lumineuses, fraîches comme les matins, riches et mystérieuses comme les soirs.

Tout le monde était d'accord, la critique officielle, la critique boulevardière, la plaisanterie des petits journaux, l'hostilité des jurys, la méfiance des amateurs, grand déchaînement contre le peintre qui se permettait de voir avec ses yeux et d'exprimer sa sensibilité particulière.

Depuis 1889, à peu près, on a renoncé à traiter Monet de barbouilleur. Il lui a donc fallu vingt-cinq ans, un quart de siècle, il lui a fallu ses paysages de la Hollande, de Belle-Ile-en-Mer, de la



Creuse, de Giverny, de Londres, pour arriver à faire respecter et admirer son art. Il fallut bien reconnaître que Monet est de la race des maîtres, non seulement par son génie instinctif et savant, mais aussi par sa certitude, par sa logique, par sa ténacité, par sa patience. Il a évolué lentement et fortement, ne perdant rien de ses qualités de décision et de puissance, acquérant sans cesse plus de profondeur, plus de charme insaisissable, plus de mystère.

Une nouvelle entreprise de son art apparut, en 1902, après la série des toiles de la Tamise.

Les quarante-huit toiles qu'il intitule *Les Nymphéas, série de Paysages d'eau,* furent révélatrices, plus que jamais, de la vision et de la volonté de l'artiste. C'est, dans son jardin de Giverny, un jardin spécial, qu'il a créé en détournant le cours de la petite rivière de l'Epte. Il a obtenu un étang minuscule aux eaux toujours claires, il l'a entouré d'arbres, d'arbustes, de fleurs, de son choix, et il a orné sa surface de nymphéas de diverses couleurs qui éclosent au printemps, parmi les larges feuilles, et qui s'épanouissent tout l'été. Au-dessus de cette eau fleurie, un léger pont de bois, du genre des ponts japonais, et dans l'eau, parmi les fleurs, tout le ciel qui passe, tout l'air qui joue à travers les arbres, tout le mouvement du vent, toutes les nuances des heures, toute l'image apaisée de la nature environnante.

C'est ce spectacle qu'il avait sous les yeux qu'il a voulu rendre, c'est à cette entreprise qu'il s'est acharné pendant des années. Quand on voit réunis ces paysages d'eau, on a l'impression d'un admirable ensemble décoratif, on rêve de garder cela ainsi, sur des murailles, dans des salles paisibles où des promeneurs viendraient chercher la distraction de la vie sociale, l'apaisement des fatigues, l'amour de la nature éternelle. Puis, chaque tableau devient un monde, un de ces résumés d'un instant où l'impressionnisme de Claude Monet a su évoquer l'universalité des choses. Voici la surface de l'eau, lisse et calme, immobile, rigide et profonde, le plan établi par les feuilles plates des nymphéas. Sur cette eau, les boutons et les fleurs sont posés, s'ouvrent, éclatent, se referment. Au-dessous, le ciel avec ses nuages errants, les branches d'arbres qui se balancent, se

mêlent aux herbes aquatiques, liées et déliées sans cesse par le courant paisible. C'est exprès que j'indique cette illusion du mouvement que Monet nous donne ici avec la réalité de la lumière. Tout bouge et tout vit dans ces admirables œuvres, et pourtant, toutes ont le magnifique calme de l'art, cette plénitude, cette sérénité, que possèdent seules les œuvres d'exception. Le mouvement est suggéré, comme la forme et comme la lumière, par les images de vérité que l'artiste a su inscrire sur ses toiles, par le métier le plus pur, le plus tranquille, en apparence, le plus rare, le plus volontaire, dans ses combinaisons internes.

Mais qu'importe le métier! C'est affaire au peintre. Ce métier est nécessaire, rien n'existe sans lui, mais s'il était seul présent ici, ce serait peu de chose, s'il restait seulement savant et démonstratif, nous ne pourrions nous intéresser à lui que comme à une expérience plus ou moins réussie. Ce que nous demandons à l'artiste, c'est la force originale de l'expression, c'est le don sublime entre tous de nous émouvoir. Le grand artiste se reconnaît à ceci, qu'il nous dévoile la nature, qu'il nous montre un spectacle, un aspect, que nous ne connaissions pas encore, qu'il nous révèle la vie, telle qu'elle s'est révélée à lui, apparue ainsi dans l'art pour la première fois.

Cette définition peut s'appliquer à Claude Monet.

Le puissant paysagiste qui a si fortement exprimé la grandeur de la mer, des falaises, des rocs, des vieux arbres, des fleuves, des villes, s'est complu en ces motifs d'une si douce et si charmante simplicité, ce coin délicieux d'un jardin, ce bassin minuscule où s'épanouissent quelques corolles mystérieuses. Sous cette simplicité, il y a tout ce que l'œil peut percevoir et deviner, il y a un infini de formes et de nuances, la vie complexe des choses.

C'est la démonstration de cette complexe unité que Claude Monet poursuit sans se lasser, indifférent aux aigres réticences qui s'attardent et s'acharnent encore contre le mot d'Impressionnisme. Les mots et les étiquettes importent peu sans doute, ne servent qu'à fixer des dates, qu'à signifier des groupements, mais leur durée prend une signification historique. Ici, derrière le mot, il y a une

œuvre, il y a un peintre, et il y a un poète, qui font songer, non à une école, mais à la nature éternelle, toujours fraîche, imprévue, renouvelée.

Avec ses paysages d'eau, où les fleurs d'une saison apparaissent dans la douce et précieuse féerie de la lumière atténuée de l'espace, Claude Monet nous présente un miroir magique où nous n'avions pas encore regardé, où son génie de peintre resplendit et sourit avec la beauté de la terre et du ciel.

XV

Venise

Claude Monet a continué son œuvre, pour la joie et l'éducation de notre esprit, par un séjour à Venise.

Claude Monet est le seul, parmi les peintres de paysages, que l'on aurait voulu en perpétuel voyage pour obtenir de lui les images fixées de toutes les beautés du globe. Ceci, non pour diminuer les peintres, que j'adore, de la beauté locale, fine, puissante, raisonnée, profonde, telle qu'on la voit chez les maîtres de la Hollande, de l'Angleterre, des provinces de la France. Pour ceux-là, si grands, si émouvants, il ne vient pas à la pensée qu'ils auraient pu quitter leurs plaines, leurs vallées, leurs rivières, leurs collines, leurs routes, leurs villages, leurs villes, que leur génie personnifie, pour s'en aller vers d'autres rives et d'autres cieux. Pourquoi en est-il autrement de Claude Monet? Chez lui, rien de local, rien de circonscrit, bien qu'il ait admirablement exprimé la vérité particulière et poétique des « pays » où il s'est installé, villages de Normandie ou de l'Ile-de-France, Vetheuil, ou Louveciennes, ou ce Giverny, qui est devenu sa patrie et son point d'attache, comme Barbizon, pour Millet, Ornans, pour Courbet, Ville-d'Avray, pour Corot. Il y a en lui une force instinctive, une vision généralisée, un amour panthéiste, qui lui font dépasser le précis, l'immédiat, le charme familier, et même la vérité particulière de ce qui l'environne. Parce qu'il est, non pas un peintre de l'objet, mais un peintre de la lumière, il montre les choses dans l'espace, hors de toute définition accidentelle, il ne représente que leur substance et l'atmosphère lumineuse qui les vivifie. Il est donc devenu le peintre des prairies, des fleurs, des arbres, des rochers, des vagues, ou plutôt de la terre, des pierres, de l'eau, de l'air. Qu'il représente des quais, des maisons, des villes, il donne à ces décors de la vie humaine la même apparence sans



LONDRES

WATERLOO-BRIDGE

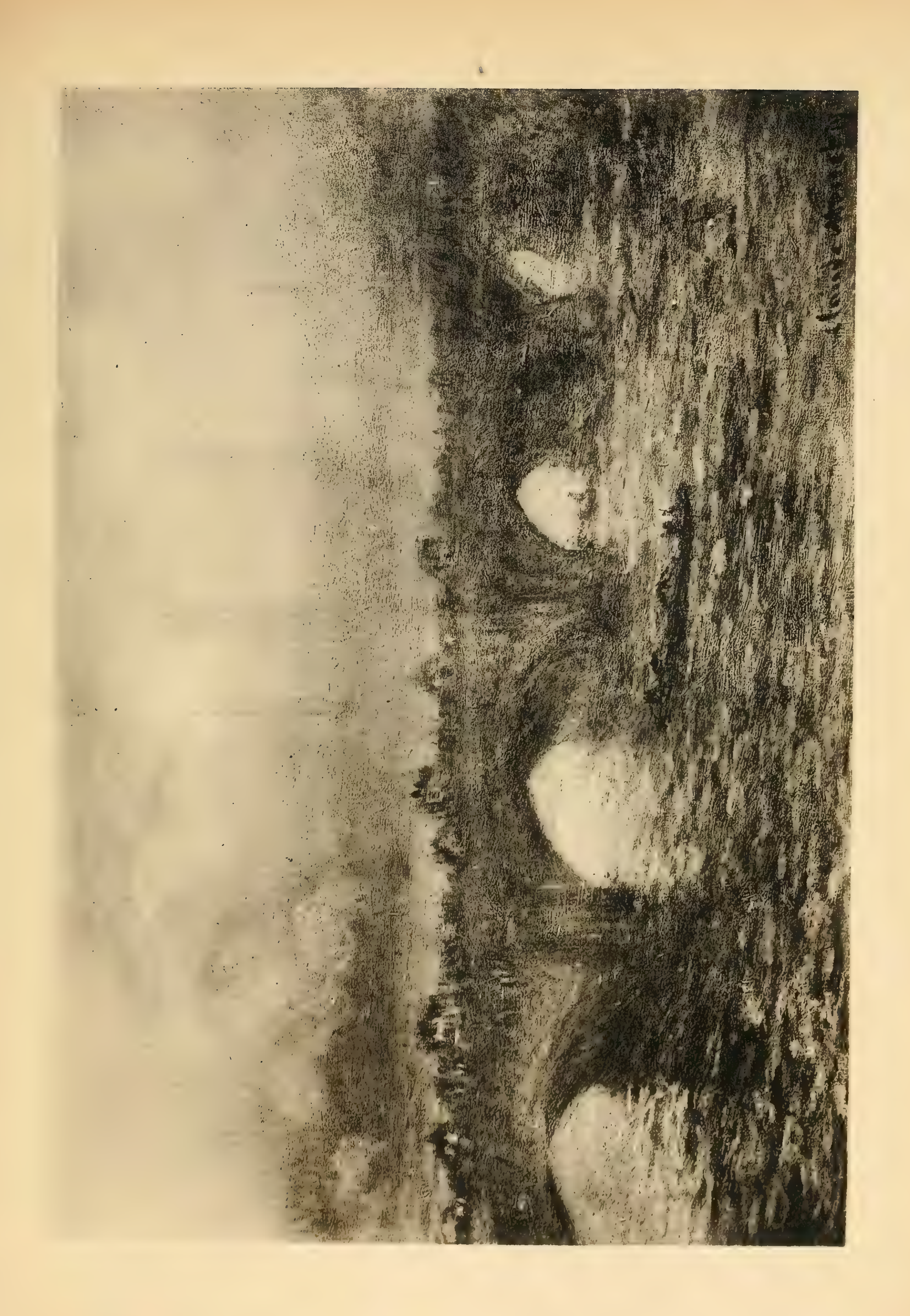
(1908)

XV

VENISE

Claude Monet a continué son œuvre, pour la joie et l'éducation de notre esprit, par un séjour à Venise.

Claude Monet est le seul, parmi les peintres de paysages, que l'on aurait voulu en perpétuel voyage pour obtenir de lui les images fixées de toutes les beautés du globe. Ceci, non pour diminuer les peintres, que j'adore, de la beauté locale, fine, puissante, raisonnée, profonde, telle qu'on la voit chez les maîtres de la Hollande, de l'Angleterre, des provinces de la France. Pour ceux-là, si grands, si émouvants, il ne vient pas à la pensée qu'ils auraient pu quitter leurs plaines, leurs vallées, leurs rivières, leurs collines, leurs routes, leurs villages, leurs villes, que leur génie personnifie, pour s'en aller vers d'autres rives et d'autres cieux. Pourquoi en est-il autrement de Claude Monet? Chez lui, rien de local, rien de circonscrit, bien qu'il ait admirablement exprimé la vérité particulière et poétique des « pays » où il s'est installé, villages de Normandie ou de l'Ile-de-France, Vetheuil, ou Louveciennes, ou ce Giverny, qui est devenu sa patrie et son point d'attache, comme Barbizon, pour Millet, Ornans, pour Courbet, Ville-d'Avray, pour Corot. Il y a en lui une force instinctive, une vision généralisée, un amour panthéiste, qui lui font dépasser le précis, l'immédiat, le charme familier, et même la vérité particulière de ce qui l'environne. Parce qu'il est, non pas un peintre de l'objet, mais un peintre de la lumière, il montre les choses dans l'espace, hors de toute définition accidentelle, il ne représente que leur substance et l'atmosphère lumineuse qui les vivifie. Il est donc devenu le peintre des prairies, des fleurs, des arbres, des rochers, des vagues, ou plutôt de la terre, des pierres, de l'eau, de l'air. Qu'il représente des quais, des maisons, des villes, il donne à ces décors de la vie humaine la même apparence sans



date, le même aspect de durée qu'aux décors de la nature. De sorte que l'impressionnisme, dont on a vu surtout en lui le représentant, et que l'on avait légèrement défini comme une peinture d'analyse rapide, s'est trouvé peu à peu élargi jusqu'à une synthèse grandiose des spectacles de l'univers.

Partout où le paysage prend une amplitude, et partout aussi où les constructions humaines ajoutent leurs pierres, taillées par des mains conscientes et harmonisées par le temps, aux soubassements du sol ou du roc, et revêtent, par un surgissement subit, par la majesté de l'heure, une sorte de caractère sacré, c'est le nom de Claude Monet qui vient à l'esprit. On voudrait qu'il fût peintre de tout ce qui résume ainsi la nature et l'art, fleuves élargis, hautes montagnes, vastes mers, ciels sans bornes, cités prodigieuses. On voudrait que le même regard, qui a vu décroître la dorure du soleil sur les Meules et s'animer les pierres rongées de Rouen au passage de la lumière, eût pu promener sa singulière faculté de précision et de rêve à travers le monde entier, des glaces du pôle aux sables du désert, des cathédrales gothiques au forum romain et au temple grec.

L'espace d'une vie ne peut contenir tant de créations multipliées. Qu'il nous suffise que Claude Monet ait été le peintre des rivières et des villages de la Normandie, des falaises d'Étretat, des villes et des champs de tulipes de la Hollande, des rochers de Belle-Ile-en-Mer et de la Creuse, de la cathédrale de Rouen, des Meules, des Peupliers et des Nymphéas de Giverny, des oliviers et des pins de la Méditerranée, des maisons peintes et des neiges amoncelées de la Norvège, des ponts de Londres, des canaux de Venise.

Car il est allé à Londres, où son art avait une étape depuis longtemps assurée, et notre mémoire garde les prodigieux portraits de l'atmosphère mêlée de brouillards, de fumées et de rayons lointains qui enveloppaient la façade de Westminster, London-Bridge, Waterloo-Bridge... Puis, il est allé à Venise, et son art exprime d'une façon nouvelle ce qui nous avait été montré avec un faste si admirable, une précision si jolie et si pittoresque par les peintres mêmes de Venise, depuis Carpaccio jusqu'à Canaletto et Guardi, et quelquefois par Ziem avec une inspiration brûlante.

Sur le Grand Canal, à l'endroit où Notre-Dame-de-la-Salute offre

son vaste perron de marbre au débarquement, arrondit ses dômes surmontés de lanternes, Claude Monet s'est arrêté, a fait amarrer sa gondole, et ses yeux ont regardé et réfléchi, à travers les rangées de piquets dressés au-dessus de l'eau, un paysage singulier et splendide. L'amas de maisons surmonté de l'église se dresse dans une vapeur lilas, infiniment douce, ouatée, chaleureuse et orageuse. L'ombre est verte, et vert aussi le reflet des piquets roux. Une eau clapotante, aux vagues courtes, s'agite et se brise à travers les rangées de pieux et contre les murailles dressées à pic. Au loin, un clocheton blanc comme un minaret. Çà et là, des ombres de gondoles profilent leurs ondulations de cygnes et de serpents. Le ciel et l'eau sont réunis par l'atmosphère lilas et verdâtre. Ce n'est plus la Venise précise, que les maîtres anciens ont vue dans sa beauté neuve et solide, ni la Venise en décadence pittoresque des peintres du dix-huitième siècle, c'est une Venise vue par le regard à la fois le plus ingénu et le plus savant, qui orne la vieillesse des pierres de la parure éternelle et changeante des heures. Venise, avec sa beauté irrégulière et imprévue, son architecture folle, faite de pièces et de morceaux, sa dorure cuivrée, ses marbres où jouent tous les tons de la mer et du soleil couchant, ses barques funèbres, son rêve d'Orient, la gageure de son existence bâtie parmi les flots, — Venise est ici, bien présente et reconnaissable, mais elle n'est pas au premier plan, construite, sculptée, inventoriée, elle est suspendue dans la brume et dans un lointain d'espace qui font songer à la reculée du temps.

Après le Grand Canal et Notre-Dame de la Salute, la gondole de Claude Monet s'est arrêtée encore devant la ruelle d'eau, le Rio de la Salute, à l'entrée de laquelle se dresse une maison rouge et rose, une muraille à la crête chargée de verdure; devant le Palais Dario, le Palais Contarini, le Palais Ducal, dont les façades en feu ou couleur de mousse, les portes, les fenêtres, les balustres, les arceaux, les cintres, les ogives, s'allongent ou s'élargissent en reflets dans le mouvement de l'eau qui passe. De sa fenêtre du quai des Esclavons, où il habite, pendant le doux et radieux automne de 1908, Claude Monet voit aussi sur l'île plate, tout au ras de l'eau, la silhouette de Saint-Georges le Majeur, le fronton minuscule, le dôme léger,

l'élancement du campanile dont la pointe sombre s'éclaire d'une tache rose de soleil. D'autres jours, des vapeurs nacrées et soufrées voilent à demi la fine église, ou bien toute rose au-dessus de l'eau, elle se profile sur le ciel citron. Des gondoles se soulèvent, enlevées par le coup d'aviron du gondolier incliné, elles filent, la proue et la poupe relevées, glissent à la surface verte et dorée de la mer.

C'est ainsi pour toutes les pages de ce poème où la réalité des choses se magnifie par une autre réalité qui est celle de l'air et de la lumière. Claude Monet est un poète, malgré tant de commentaires qui ont voulu défigurer sa conception de la peinture. Autrefois, on accusait cette peinture d'être sommaire, ignorante, extravagante, etc. Les années ont passé, beaucoup de choses ont pris leur vraie place, un commencement de postérité a remplacé le dénigrement aveugle par l'admiration raisonnée. Aujourd'hui, à la faveur, non pas d'une évolution légitime, qui rendrait justice à ses précurseurs, mais pour servir une réaction qui se réclame des formes enfantines et des contrastes colorés d'une esthétique barbare, et précisément pour préconiser un retour prétendu nécessaire à la barbarie primitive, des théoriciens raffinés accusent cet art de Claude Monet et de l'impressionnisme d'être littéral, trivial, banal, réaliste, etc. Réaliste, oui sans doute, et tant mieux! Vive la réalité, qui a toujours été et qui sera toujours la productrice inépuisable de formes, de sensations, de pensées, pour l'artiste, le peintre, l'écrivain! C'est au réel que tous ont demandé leur inspiration, non pas pour aboutir au réel défiguré, mais au réel transfiguré. La reproduction littérale des choses ne veut que le talent d'imitation, la copie exacte, le calque, le double inutile. L'interprétation, qui n'est pas le mensonge, l'interprétation qui ajoute le rêve au réel, ou qui choisit un aspect du réel, qui s'acharne à exprimer cet aspect, qui explique les choses par les images que l'art donne des choses, telle est la définition qui naît devant l'œuvre originale. S'il ne s'agissait que de fournir des « doubles » des choses, toutes les œuvres d'art seraient semblables, et c'est d'ailleurs trop souvent ce qui apparaît lorsqu'une exposition les confronte.

Une toile de Monet, un paysage de Normandie ou de Belle-Ile-en-Mer, de la Hollande ou de la Creuse, de Rouen ou du Jardin des

Nymphéas, de Londres ou de Venise, c'est, en même temps que la réalité, cette réalité vue par Monet, et qui nous montre une beauté de nature qui n'avait pas été vue avant lui, et qui restera fixée par lui. Il en est de même avec tous les grands artistes. Chacun a vu l'univers, et chacun nous révèle l'univers. L'art, c'est l'univers, non pas fragmenté, mais multiplié, c'est une révélation incessante de ce qui existe, c'est une création d'après le mouvement de la matière. L'art, c'est le signe que l'homme s'est aperçu de la vie, qu'il l'a réfléchie en lui, l'œuvre d'art s'offre en thème de méditation à tous ceux qui auraient pu vivre sans un arrêt de pensée. Malgré les dénigrements anciens et nouveaux, Claude Monet a donné du monde qu'il a contemplé des images merveilleuses. Les heures qu'il a fixées étaient éphémères, mais elles ont la beauté enchantée de la vie disparue, et Renan a pu dire avec une si profonde raison : « Tout est éphémère, mais l'éphémère est quelquefois divin. » Cette parole revient à l'esprit devant cette Venise où le décor de dix siècles prend un aspect mélancolique et mystérieux sous les voiles lumineux qui l'enveloppent. L'eau qui clapote va et vient, passe et repasse autour des palais comme si elle voulait dissoudre ces épaves de l'Histoire, elle emporte, ramène et noie dans ses reflets toutes les splendeurs mortes et tous les orgueils abolis. La magnificence sereine de la nature règne seule sur ces paysages où la ville agitée du plaisir est vue d'assez loin pour que l'on croie voir la féerie d'une cité morte sous le soleil.

Claude Monet s'est trouvé devant le Grand Canal, le Palais Ducal, Saint-Georges le Majeur, le Palais Dario, le Palais Contarini, devant cette ville revêtue de marbres verts et roses, écaillée d'or, reflétée au mirage de l'eau, enveloppée de nuées lourdes de chaleur, et immédiatement il a vu ses monuments, ses dômes, ses flèches, ses façades, ses ruelles, ses ponts, comme il avait vu des architectures rocheuses, creusées en grottes, ajourées en porches, verdies de mousses. Il a dégagé Venise d'elle-même, ne lui a gardé que sa forme essentielle, comme si elle était déserte, envahie par la nature, les marches de ses palais couvertes d'une moisissure marine sortie de ces eaux glauques qui créent, avec le passage des ondes de lumière, le seul mouvement de ces toiles aux façades mortes. Mais non ! voici, sur


LES ŒUFS
(1910)

Nymphéas, de Londres ou de Venise, c'est, en même temps que la réalité, cette réalité vue par Monet, et qui nous montre une beauté de nature qui n'avait pas été vue avant lui, et qui restera fixée par lui. Il en est de même avec tous les grands artistes. Chacun a vu l'univers, et chacun nous révèle l'univers. L'art, c'est l'univers, non pas fragmenté, mais multiplié, c'est une révélation incessante de ce qui existe, c'est une création d'après le mouvement de la matière. L'art, c'est le signe que l'homme s'est aperçu de la vie, qu'il l'a réfléchie en lui, l'œuvre d'art s'offre en thème de méditation à tous ceux qui auraient pu vivre sans un arrêt de pensée. Malgré les dénigrements anciens et nouveaux, Claude Monet a donné du monde qu'il a contemplé des images merveilleuses. Les heures qu'il a fixées étaient éphémères, mais elles ont la beauté enchantée de la vie disparue, et Renan a pu dire avec une si profonde raison : « Tout est éphémère, mais l'éphémère est quelquefois divin. » Cette parole revient à l'esprit devant cette Venise où le décor de dix siècles prend un aspect mélancolique et mystérieux sous les voiles lumineux qui l'enveloppent. L'eau qui clapote va et vient, passe et repasse autour des palais comme si elle voulait dissoudre ces épaves de l'Histoire, elle emporte, ramène et noie dans ses reflets toutes les splendeurs mortes et tous les orgueils abolis. La magnificence sereine de la nature règne seule sur ces paysages où la ville agitée du plaisir est vue d'assez loin pour que l'on croie voir la féerie d'une cité morte sous le soleil.

Claude Monet s'est trouvé devant le Grand Canal, le Palais Ducal, Saint-Georges le Majeur, le Palais Dario, le Palais Contarini, devant cette ville revêtue de marbres verts et roses, écaillée d'or, reflétée au mirage de l'eau, enveloppée de nuées lourdes de chaleur, et immédiatement il a vu ses monuments, ses dômes, ses flèches, ses façades, ses ruelles, ses ponts, comme il avait vu des architectures rocheuses, creusées en grottes, ajourées en porches, verdies de mousses. Il a dégagé Venise d'elle-même, ne lui a gardé que sa forme essentielle, comme si elle était déserte, envahie par la nature, les marches de ses palais couvertes d'une moisissure marine sortie de ces eaux glauques qui créent, avec le passage des ondes de lumière, le seul mouvement de ces toiles aux façades mortes. Mais non! voici, sur



l'eau élargie de la mer retrouvée, entre le quai des Esclavons et l'île de Saint-Georges le Majeur, une gondole noire avec son gondolier penché à la poupe, qui glisse, qui bondit sur l'eau, traverse le tableau, avec la prestesse d'une hirondelle.

C'est cette beauté de nature que l'on admirera avec un étonnement grandissant dans ces œuvres vénitiennes de Claude Monet, car il s'y est surpassé, je veux dire qu'il n'avait jamais réalisé ce qu'il voit et comprend, avec autant de force, de relief, avec ce sentiment de la « ronde-bosse » que Rodin reconnaissait à ses toiles d'autrefois, et qui se perpétue avec une certitude et une majesté sans pareilles. Et que l'on ne croie pas, parce que se retrouve ici, avec les pierres et l'eau de Venise chargées de siècles d'histoire, le peintre de la mer sauvage de Belle-Ile, que soient absentes la grandeur affaissée, la somptuosité en ruines, la beauté morbide encore brillante, de cette reine de l'Adriatique couchée dans son manteau de marbres brisés, au long de ses canaux verdâtres. Regardez bien : tout cela y est, avec le reste.

XVI

Hommage a l'art de Monet

On a été longtemps sans savoir que Rodin et Monet étaient nés le même jour, à Paris, le 14 novembre 1840. C'est un jour, chez Mirbeau, que tous deux se faisaient des politesses pour passer une porte, qu'ils en vinrent à confronter leurs âges et à les constater identiques. Ne cherchez pas ce renseignement dans le *Dictionnaire des Contemporains,* de Vapereau : il n'y est pas. Ne le cherchez pas non plus dans le *Larousse :* il ne s'y trouve pas davantage. Pas même dans les suppléments du *Larousse?* Pas même! Claude Monet ne figure donc pas dans les Dictionnaires d'hier. Mais, tenez tout de même pour certain qu'il est né le même jour que Rodin, et admirez la simple coïncidence qui rapproche ainsi ce grand statuaire et ce grand peintre.

Il n'y a pas à rechercher si leur renommée est égale, si le tableau accroché parmi d'autres tableaux, à la muraille d'un musée public ou d'une galerie d'amateurs, peut être aussi connu et admiré qu'une statue dressée sur une place publique, parmi la foule... Il n'est pas question non plus du vieux jeu des parallèles, qui n'aurait vraiment que faire ici. Rodin et Monet sont deux grands artistes, qui ont tous deux accompli une carrière glorieuse, (l'un d'eux est toujours en pleine force de conception et de production) et que nous devons honorer en leurs œuvres. Pour Rodin, nous aurions dû dresser son Balzac sur une place de Paris. Pour Monet, il devrait avoir une salle à lui dans un musée, où nous verrions croître et décroître la lumière sur les rochers de Belle-Ile-en-Mer, les meules et les peupliers de l'Epte, la cathédrale de Rouen, les ponts de Londres, les bassins de Nymphéas, les palais de Venise. Cette salle n'existe pas, mais l'avenir voudra réparer l'indifférence de ceux qui nous ont précédés, l'impuissance où nous sommes aujourd'hui, et il créera

cette salle, ce musée où la vision de Monet apparaîtra à tous avec sa grandeur et sa profondeur.

Ceux qui croient encore que Claude Monet a prodigué la couleur à tort et à travers, et qu'il ne restera rien de ce qu'ils appellent ses « feux d'artifice », lorsque le temps aura décomposé et détruit les mauvaises couleurs dont se servent tous les peintres d'aujourd'hui, ceux-là se trompent sur la substance et la signification de cette œuvre incomparable. Claude Monet n'est pas surtout un peintre de la couleur, ce qui ne signifierait pas grand'chose. Il emploie tout naturellement des couleurs pour rendre les aspects colorés des choses. Mais il est de ceux pour lesquels, au contraire, il n'y a pas de couleurs. Il est, par-dessus tout, avant tout, un peintre de la forme déterminée par la lumière. Toute son œuvre crie cette vérité.

Personne, plus que lui, n'a été préoccupé de la mise en place des aspects de la nature sur la toile, et personne n'a réalisé cette mise en place avec plus d'ampleur, plus d'espace, plus d'harmonie, personne n'a vu et établi plus de plans lumineux entre les objets les plus proches et les horizons les plus lointains. Avec lui, qu'il s'agisse d'une falaise penchée sur la mer, des meules de blé espacées sur le champ paisible, des peupliers dessinant un lacis de feuillage sur le ciel d'été, des ponts de Londres perdus dans les brumes des eaux, les fumées des trains et des steamboats, des palais vénitiens couverts de mousse et d'or au bord de l'eau qui passe emportant leurs reflets, c'est toujours un fragment de la Terre roulant à travers l'infini qui nous apparaît. On n'exprime pas cette poésie profonde, ce rêve illimité, sans les avoir en soi, et chaque œuvre de Monet qui nous surprend comme une apparition grandiose du monde, devient une image expressive de la sensibilité de l'artiste, de son amour pour la beauté des choses.

J'ai dit qu'il y avait autrefois chez Stéphane Mallarmé une toile de Claude Monet, un paysage comme entrevu, et pourtant d'une précision délicieuse, un méandre de rivière, une arabesque d'eau à travers la campagne, que Mallarmé comparait au sourire de la Joconde. Or, les couleurs disparaîtraient en partie ou entièrement de cette toile, que cette expression de charme magique et de grâce ambiguë subsisterait, parce que la forme est écrite avec une rigueur

mathématique, parce que cette forme est déterminée par la lumière et l'ombre, et que les couleurs n'ont rien à voir dans cette construction essentielle, qui manque à tant d'œuvres picturales, et qui est, au contraire, toujours présente chez Monet. Si l'on répond que tout peut disparaître, c'est entendu, mais les monuments les plus solides ont disparu, et la terre elle-même, sous sa forme actuelle, disparaîtra aussi. Ce n'est pas la question, et nous n'en sommes qu'à la durée probable et possible des œuvres humaines. Il est donc permis de croire et de dire que la couleur amoindrie, presque disparue des œuvres de Monet, il resterait de ces œuvres ce qui reste de somptueuses tapisseries, autrefois claires et éclatantes (on n'a, pour s'en assurer, qu'à regarder leur envers) et qui ont gardé intacte leur beauté de composition et de forme, leur distribution de lumière et d'ombre.

L'œuvre de Claude Monet gardera longtemps cette expression qu'elle a au suprême degré du mélange des choses éphémères avec le milieu éternel où éclosent sans cesse les phénomènes d'un instant et de toujours. La nature n'a jamais été scrutée d'un regard plus épris, plus ému, plus adorateur; elle ne s'est jamais mieux révélée dans sa puissance imposante et dans ses changements subtils. Une telle transcription, où il y a l'art complet, l'instinct qui découvre, l'effort qui s'acharne, la science qui domine, connaîtra la justice, car l'admiration ne se trompe pas.

Il importe peu que cette admiration ait été longtemps à se faire jour : il en est presque toujours ainsi avec les révélations de l'art, et il y eut révélation par Monet, qui ne fut pas le premier à voir les êtres et les choses dans l'air, cela est certain, mais qui fut le premier à commencer et à finir un tableau devant l'aspect choisi, se refusant à recomposer, à refaire ce tableau, d'après des études, dans l'atmosphère de l'atelier. Révélation de la nature, et révolution dans l'art.

Il importe peu aussi que l'on rende Monet responsable de tous les essais, clairs ou colorés, analytiques ou synthétiques, inspirés par lui ou par Cézanne, et qui se produisent au Salon des Indépendants et au Salon d'automne. D'abord, tout n'est pas négligeable dans ces assimilations, et tout le serait, qu'il ne faudrait voir là que l'épui-

sement des formules par les suiveurs, la recherche des inquiets, la mise en valeur des habiles. Mais, quels que soient les paysages issus des paysages de Monet, il serait aussi injuste de les inscrire à son passif que de reprocher à Rembrandt, à Raphaël ou à n'importe quel maître, la décadence de son art devenu un art d'école. C'est le train ordinaire des choses qui ne doit empêcher personne de célébrer, comme il doit l'être, avec tout l'enthousiasme de l'esprit et du cœur, le grand artiste de Giverny.

XVII

A Giverny. — Une autre œuvre de Monet : sa maison et son jardin

C'est à Giverny qu'il faut avoir vu Claude Monet pour le connaître, pour savoir son caractère, son goût d'existence, sa nature intime. C'est un homme qui a vécu, qui a connu les affections profondes, le poids de la famille, les anxiétés de la paternité, la perte de ses amis, Caillebotte, Sisley, de Bellio, Pissarro, Renoir, Mirbeau, Degas, et les deuils proches et terribles qui brisent le cœur et ravagent l'esprit; il a survécu parce qu'une force était en lui, une force invincible, qui n'était pas seulement physique, qui était animée par la flamme spirituelle de l'art. Non pas que Monet soit un artiste à vivre d'après une formule et à régler sa production d'après une esthétique : la formule, et même une esthétique, ont été trouvées par d'autres, et appliquées à son art, mais il ne s'en est jamais soucié. C'est un instinct qui est en lui, qui lui fait produire des formes et des couleurs, et il en a été de même de tous les grands artistes. Il a obéi, comme eux, à la loi de son individu et aux injonctions de la nature. La nature a été pour Monet le splendide refuge, une magnifique région déployée en images sublimes, toujours variées et renaissantes, et il s'est emparé des richesses qu'elle lui offrait et qu'il a pu saisir; elle a été le thème, à jamais inépuisable, de son adoration de la lumière, qui détermine les formes et qui crée les jeux infinis de la couleur.

Quand un homme possède le don de voir, de comprendre, de reproduire en résumés magiques ce passage de la lumière sur le monde, il peut vivre seul, car il n'est pas seul : il est entouré de toutes les fées des sources, des rivières, des champs, des bois, de la mer, des saisons; il est en dialogue perpétuel avec elles, il écoute leurs voix, qui sont ses voix. C'est ainsi que s'est affirmé de plus en plus le goût de solitude de Monet, sa sauvagerie, sa vie retirée parmi ses fleurs, au bord de l'eau, dans les prairies, partout où l'on entend les rumeurs

de l'espace. Les voyages l'ont toujours ramené là, et jamais il n'y a oublié ses amitiés, mais toujours il y a affirmé sa volonté de travail obstiné, de réclusion farouche.

A Giverny, chez Monet, je suis allé maintes fois, pas aussi souvent que je l'aurais voulu, seul ou avec des amis, le graveur Victor Focillon, Eugène Carrière, Maurice Hamel, Paul Clemenceau, Jean Ajalbert, le docteur Vaquez, Paul Gallimard, André Barbier, Georges Crès, et surtout, ces dernières années, avec Georges Clemenceau. L'Académie Goncourt y fut reçue un jour, pendant la guerre, en la personne de Rosny aîné, Léon Hennique, Lucien Descaves, Paul Margueritte, Octave Mirbeau accompagné de M[me] Mirbeau, Gustave Geffroy. Claude Monet, pendant les années qui précédèrent la guerre, et pendant la guerre, vint presque régulièrement, aux déjeuners de l'Académie Goncourt, et il avait tenu à nous recevoir à son tour. Je rassemble ici tous ces souvenirs de dates différentes pour montrer l'habitation de Monet et Monet chez lui, dans cette maison modeste et pourtant si somptueuse par l'arrangement intérieur et par le jardin, ou plutôt les jardins, qui l'entourent. Celui qui a conçu et agencé ce petit univers familier et magnifique n'est pas seulement un grand artiste dans la création de ses tableaux, il l'est aussi dans le décor d'existence qu'il a su installer pour s'y plaire à l'abri de toutes les tentations du luxe, car le luxe, il l'a comme il l'a voulu, en correspondance parfaite avec son esprit et sa philosophie de la vie. Cette maison et ce jardin, c'est aussi une œuvre, et Monet a mis toute sa vie à la créer et à la parfaire.

Dès que l'on pousse la petite porte d'entrée, sur l'unique grande rue de Giverny, on croit, en presque toutes les saisons, entrer dans un paradis. C'est le royaume coloré et embaumé des fleurs. Chaque mois est orné de ses fleurs, depuis les lilas et les iris jusqu'aux chrysanthèmes et aux capucines. Les azalées, les hortensias, les digitales, les roses trémières, les myosotis, les violettes, les fleurs somptueuses et les fleurs modestes se mêlent et se succèdent sur cette terre toujours prête, admirablement soignée par des jardiniers émérites, sous l'œil infaillible du maître. Si c'est le moment des roses, toutes les merveilles aux noms glorieux vous entourent de leurs nuances et de leurs parfums. Elles sont sur

pieds espacés, en buissons, en haies, en espaliers, grimpant aux murs, accrochées aux piliers et aux arceaux de l'allée centrale. Il y a les plus rares et les plus ordinaires, qui ne sont pas les moins belles, les roses simples, les touffes d'églantines, les plus vives et les plus pâles, et toutes les corolles disent une heure enchantée, vocalisent le chœur de l'été, font croire au décor du bonheur possible.

Des enclos gardent des oiseaux aux plumages divers, poules blanches, canards noirs, faisans dorés, paons déployant leur vaste éventail ocellé de saphir et d'or, faisans rouges et vermeils, et pendant quelques années, des goélands argentés, des mouettes grises, animaux blessés recueillis par Maurice Hamel dans la baie de Somme et mis en pension chez Monet.

L'hiver, une serre de moyenne grandeur enferme ses trésors de chrysanthèmes simples et chevelus, de toutes les couleurs dorées et sombres, au-dessus desquels se balance le monde fantastique et grimaçant des orchidées. Dans la chaleur, les fleurs s'épanouissent, les mousses étalent leurs tapis de velours vert, l'eau s'égoutte et chante. C'est une oasis au milieu de la campagne endormie dans le silence de la neige.

Ce n'est pas toute la richesse florale du domaine. Pour la connaître tout entière, il faut traverser le chemin, grimper au talus du chemin de fer de Vernon à Pacy-sur-Eure, traverser la voie, et pénétrer dans un second jardin qui est le Jardin d'Eau. Autrefois, la petite rivière de l'Epte passait là, sous une voûte de feuillage, et Monet prenait plaisir à y promener ses hôtes en barque jusqu'à la Seine. La rivière passe toujours, mais avec un arrêt. Monet a obtenu du Conseil municipal de Giverny la permission de détourner la rivière, de créer des bassins, et le Conseil municipal a été bien inspiré, car cette création fut la cause d'une éclosion de chefs-d'œuvre. Le cours d'eau détourné dans les bassins creusés, Monet dessina le jardin et les plantations, les saules déployèrent leurs vertes chevelures, les bois de bambous s'élancèrent du sol, les massifs de rhododendrons bordèrent les sentiers, et Monet ensemença les bassins de nymphéas, dont les libres racines flottèrent entre les eaux sur lesquelles s'étalèrent les larges feuilles et jaillirent les fleurs blanches et roses, mauves et verdâtres. Du haut d'un pont garni de glycines,

CLAUDE MONET DANS SON ATELIER

GIVERNY

(1922)

pieds espacés, en buissons, en haies, en espaliers, grimpant aux murs, accrochées aux piliers et aux arceaux de l'allée centrale. Il y a les plus rares et les plus ordinaires, qui ne sont pas les moins belles, les roses simples, les touffes d'églantines, les plus vives et les plus pâles, et toutes les corolles disent une heure enchantée, rappellent le chœur de l'été, font croire au décor du bonheur possible.

Des enclos gardent des oiseaux aux plumages divers, poules blanches, canards noirs, faisans dorés, paons déployant leur vaste éventail ocellé de saphir et d'or, faisans rouges et vermeils, et pendant quelques années, des goélands argentés, des mouettes grises, animaux blessés recueillis par Maurice Hamel dans la baie de Somme et mis en pension chez Monet.

L'hiver, une serre de moyenne grandeur enferme ses trésors de chrysanthèmes simples et chevelus, de toutes les couleurs dorées et sombres, au-dessus desquels se balance le monde fantastique et grimaçant des [illegible]. Dans la chaleur, les fleurs s'épanouissent, les [illegible] étalent leurs [illegible], l'eau s'égoutte et chante. C'est une [illegible] la campagne endormie dans le silence de la neige.

Ce n'est pas toute la richesse florale du domaine. Pour la connaître tout entière, il faut traverser le chemin, grimper au talus du chemin de fer de Vernon à Pacy-sur-Eure, traverser la voie, et pénétrer dans un second jardin qui est le Jardin d'Eau. Autrefois, la petite rivière de l'Epte passait là, sous une voûte de feuillage, et Monet prenait plaisir à y promener ses hôtes en barque jusqu'à la Seine. La rivière passe toujours, mais avec un arrêt. Monet a obtenu du Conseil municipal de Giverny la permission de détourner la rivière, de créer des bassins, et le Conseil municipal a été bien inspiré, car cette création fut la cause d'une éclosion de chefs-d'œuvre. Le cours d'eau détourné dans les bassins creusés, Monet dessina le jardin et les plantations, les saules déployèrent leurs vertes chevelures, les bois de bambous s'élancèrent du sol, les massifs de rhododendrons bordèrent les sentiers, et Monet ensemença les bassins de nymphéas, dont les libres racines flottèrent entre les eaux sur lesquelles s'étalèrent les larges feuilles et jaillirent les fleurs blanches et roses, mauves et verdâtres. Du haut d'un pont garni de glycines,



qui se trouve être de style japonais, Monet vient juger le tableau qu'il a créé.

En contemplant cette surface d'étang fleurie de nymphéas, encadrée de gazons et de verdures, Monet avait eu l'idée d'exécuter un tapis de Savonnerie pour les Gobelins, bien avant mon entrée à la Manufacture. Quand je pris possession de ma fonction, je lui rappelai son projet, que je ne désespère pas de lui voir exécuter. En attendant, il a consenti au prêt de trois panneaux de Nymphéas, qui ne sont pas des tableaux, mais de véritables aspects décoratifs : exécuté par le procédé du tapis et encadré par un lambris de Rapin, ce triptyque est actuellement une pièce précieuse du Musée des Gobelins.

Quittons la merveille du Jardin d'eau pour retourner au jardin de terre et entrer dans la maison.

Mais non pas avant d'avoir visité les deux ateliers du dehors, l'un à gauche, auprès d'une vaste volière où il y a des perruches qui volent et des tortues qui déambulent autour des feuilles de salade; l'autre à droite. Celui de gauche contient, ou contenait les œuvres anciennes, telles que le *Déjeuner sur l'herbe,* les *Femmes au jardin,* et une sélection des œuvres de Monet à toutes les époques; l'atelier de droite, de création plus récente (exactement pendant la guerre) est occupé par la série des grandes toiles des *Nymphéas,* décoration d'ensemble qui fait le tour de l'immense salle où la lumière vient d'en haut, tamisée par un velum. Dans la maison, il y a aussi un atelier, l'atelier primitif, qui est en même temps le salon, où les murs sont couverts de tableaux achevés et d'esquisses, sans cadres, où les bords se touchent. C'est là que Monet apporte son travail de la journée, qu'il contemple pendant des heures, comme je l'ai vu contempler ses toiles à Belle-Ile, et qu'il nettoie, qu'il complète, qu'il harmonise. Une grande table, quelques étagères, beaucoup de fauteuils rustiques, une glace où sont glissées des photographies d'amis, jaunies par le temps, un marbre de Rodin, femme et enfant, un médaillon de fillette sculpté par Renoir, le buste du maître de la maison par Paulin, les portraits des disparus, — tout cela dans une grande lumière qui vient par la baie vitrée ouverte sur le jardin et la porte d'entrée.

C'est parmi les portraits d'amis que se trouve intercalée la célèbre enveloppe où Stéphane Mallarmé avait ainsi inscrit l'adresse de Claude Monet :

Monsieur Monet que, l'hiver ni
L'été, sa vision ne leurre,
Habite, en peignant, Giverny,
Sis auprès de Vernon, dans l'Eure.

Quelle lettre y avait-il sous cette enveloppe? L'une, sans doute, des trois que voici, signées Mallarmé :

Dans la rue, lundi 5 h. (juin 1888).

Je sors ébloui de votre travail de cet hiver; il y a longtemps que je mets ce que vous faites au-dessus de tout, mais je vous crois dans votre plus belle heure. Ah! oui, comme aimait à le répéter le pauvre Édouard (Manet), Monet a du génie.

Après les *Meules* :

9 juillet 1890.

Vous m'avez ébloui récemment avec ces Meules, Monet, tant! que je me surprends à regarder les champs à travers le souvenir de votre peinture; ou plutôt ils s'imposent à moi tels.

Enfin, celle-ci, où l'écrivain remercie le peintre du don d'une toile :

Paris, 21 juillet 1890, vite.

On ne dérange pas un homme en train d'une joie pareille à celle que me cause la contemplation de votre tableau, cher Monet. Je me noie dans cet éblouissement, et estime ma santé spirituelle du fait que je le vois plus ou moins, selon mes heures. Je me suis peu couché la première nuit, le regardant; et, dans la voiture, Madame Manet était humiliée que je ne craignisse les incartades du cheval, parmi le bruit de la fête, qu'au point de vue de ma toile... Vous, triste! le seul être qu'un découragement ne doive effleurer!

Au-dessus de ce salon-atelier, c'est la chambre de Monet, vaste et

éclairée par une large fenêtre ouverte sur les champs de Giverny. En même temps qu'une chambre, c'est un musée, le musée de ses admirations et de ses compagnonnages. Il y voit réunis autour de lui un paysage d'Italie de Corot; quatre Jongkind parmi lesquels la *Rue d'Avignon* et le *Paysage du Convoi du pauvre;* deux aquarelles et un croquis de Delacroix; une esquisse de Fantin-Latour; une série de dessins de Constantin Guys; deux esquisses de Boudin; quatre Manet, un pastel : *Au bord de la mer,* un *portrait,* et deux esquisses; un Degas : *le Tub;* deux Caillebotte : des *Fleurs* et la *Pluie;* trois paysages de Pissarro; un paysage de Sisley; douze Cézanne : le *Nègre,* les *Baigneuses,* l'*Italien;* un *paysage d'Auvers;* un *Portrait;* un *paysage de l'Estaque;* un *paysage de neige fondante;* le *Château du Diable;* les *Pêcheurs;* une nature morte; des fleurs; un paysage de dune; neuf Renoir, parmi lesquels le *Portrait de Claude Monet lisant;* trois *portraits de Mme Monet;* la *Casbah,* fête algérienne; une *Algérienne;* deux *études de nu;* cinq Berthe Morisot : le *Bain;* la *Jatte de lait;* une *Marine; Jeune fillette à la levrette;* un *portrait de femme;* une aquarelle de Chéret; une aquarelle de Signac; un pastel de Vuillard; un paysage : le *Vésuve,* de Marquet; deux bronzes de Rodin.

Ce salon-atelier était plein de vie et de jeunesse aux jours de 1886 où j'y suis allé pour la première fois, des jeunes filles, des jeunes gens, des adolescents, les enfants et les beaux-enfants de Monet, tous réunis autour de lui et de Mme Monet. A celle-ci, j'apporte mon hommage pour l'amitié et la bonté qu'elle m'a toujours témoignées. Jusqu'à ses derniers jours cette femme distinguée et excellente m'a accueilli de la même affection et du même sourire. Elle avait pour les amis de Monet les prévenances d'une maîtresse de maison qui veut que ses hôtes soient bien reçus et puissent converser en toute liberté. On ne se privait pas de ce plaisir autour d'une table servie d'une copieuse et délicate chère, égayée par des vins légers de toutes les couleurs, dans cette salle à manger aux lambris peints en jaune pâle, relevé aux moulures d'un jaune plus vif, aux meubles, buffets, dressoirs, peints de même manière, décorée sur toutes les murailles d'une profusion d'estampes japonaises, simplement mises sous verres, les plus belles, les plus rares, de Korin et Harunobu

jusqu'à Hokusaï et Hiroshighé; et les plus inattendues aussi, où l'art du Nippon s'est appliqué victorieusement à représenter les costumes et les aspects de la vie hollandaise aux colonies. C'est de Hollande que Monet a rapporté la plupart de ces merveilles, les premières trouvées, comme il l'a raconté, chez quelque épicier de village où elles étaient venues avec les denrées des îles et des possessions d'outre-mer. Le repas terminé, on revenait à l'atelier prendre le café, en traversant le salon bleu où est placée la bibliothèque de Monet. C'est là que Mme Monet, entourée de ses enfants et des enfants de Monet apparaissait dans tout l'éclat apaisé de la vie heureuse, ses yeux vifs brillant sous son auréole de cheveux poudrés. Elle devait connaître aussi le malheur, l'une de ses filles, mariée au peintre Butler, artiste américain fixé à Giverny, enlevée en pleine jeunesse par la mort cruelle, le 6 février 1899. Ce fut pour la mère un coup du sort dont elle ne se releva pas. Le chagrin joue son rôle de cause inexorable dans la plupart des maux qui nous assaillent et nous trouvent alors sans défense. Mme Monet alla le 19 mai 1911 rejoindre sa fille dans le petit cimetière de Giverny, pareil à flanc de colline aux cimetières normands et bretons rassemblés autour d'une église rustique, au creux de quelque falaise. Ses obsèques furent émouvantes par la venue de tous les amis de Monet réunis autour de la tombe de la disparue et du chagrin de celui qui restait. Degas, tâtonnant, presque aveugle, représentait le groupe d'autrefois.

La maison fut tout à coup dégarnie par le mariage des trois jeunes filles, mais le deuil ramena dans la maison de Giverny l'une d'elles, qui avait épousé le fils aîné de Monet. Celui-ci mourut en février 1914, cette mort faisant deux nouvelles blessures cruelles. Mme Jean Monet se fixa auprès de Monet, l'assistant dans sa solitude, qui serait devenue absolue pendant la guerre, son second fils parti aux armées. On peut dire que Monet a trouvé le courage de survivre et de vivre, et la force de travailler, par la présence de celle qui devint sa fille dévouée, lui gardant sa maison intacte, l'encourageant à reprendre ses outils de peintre, recevant ses amis comme le faisait autrefois sa mère. Comme à tous ceux qui restent debout les derniers, il a fallu à Monet l'énergie de garder le souvenir du passé à travers les jours présents. C'est la loi de l'existence de prolonger les autres, et de continuer

le travail commencé, avant de s'en aller à son tour. Monet a prouvé qu'il était de cette race consciente en reprenant son rôle d'artiste.

Parmi les amis qui lui restaient, il en est un, le grand professeur d'énergie de ce temps, Clemenceau, qui a aidé Monet à passer les années de la guerre par son exemple et par ses visites, où sa rude et affectueuse parole rendait l'espoir à l'homme accablé par les malheurs publics subis en même temps que ses malheurs privés. Clemenceau était devenu le voisin de campagne de Monet, à Bernouville, par Gisors, distant de Giverny à quelques tours de roues d'automobile, et il ne se faisait pas faute de venir animer la solitude du peintre par la puissance d'action et la verve familière devant lesquelles Monet reprenait courage. J'ai assisté à quelques-unes de ces entrevues, et notamment à celle du 18 novembre 1918, au lendemain de l'armistice. Clemenceau se donna ce jour-là comme récréation, à laquelle il voulut bien m'associer, de venir choisir quelques-unes des toiles de la nouvelle série des *Nymphéas,* que Claude Monet offrait à la France comme un bouquet de fleurs en hommage à la guerre victorieuse et à la paix conquise.

Cette nouvelle série n'était plus composée d'une série de tableaux, mais de plusieurs séries de toiles formant panneaux et constituant une décoration murale. Chacun de ces panneaux, d'environ quatre mètres de longueur, sur deux mètres de hauteur, est conçu pour être raccordé à d'autres. Le tout figure le tour de l'étang et doit être placé au bas des murailles de la salle d'exposition, pour être vu de haut par le spectateur, exactement comme se voient, dans la réalité, la surface de l'eau et l'encadrement de la berge. Le placement et cet arrangement, de forme sinon complètement ovale ou circulaire, du moins arrondie aux deux extrémités, est la seule condition du don, sans cesse augmenté, de Monet à l'État. Il a voulu que la présentation fut semblable à celle qu'il a réalisée lui-même dans un atelier construit comme une grange, où il y a simplement la longueur et la largeur utiles pour disposer, à distance suffisante, les seize panneaux du paysage d'eau des *Nymphéas*. Il a réalisé son œuvre, il faut l'ordonner dans sa logique, à Paris, où cet art décrié et discuté a triomphé. L'État a accepté cette condition justifiée et organise la salle nécessaire dans l'Orangerie des Tuileries.

Ainsi, le rêve de Monet devant cette eau profonde pourra se perpétuer. Il apparaît désastreux et impossible que ce poème soit fragmenté, que ces toiles formant une seule composition dont le spectateur sera le centre, s'en aillent par le monde en morceaux dont chacun ne dirait plus que le morcellement d'un chef-d'œuvre. Ce sera un musée créé pour l'avenir, un musée sans précédent et sans pareil, où l'homme futur viendra comme nous, rêver de la poésie du monde et scruter l'insondable du néant.

XVIII

Dernière rêverie devant le Jardin d'eau

C'est la signification suprême de l'art de Monet, de son adoration de l'univers aboutissant à une contemplation panthéiste et bouddhique. Ces *Nymphéas,* auxquels Claude Monet aura travaillé pendant à peu près un quart de siècle, les quittant, les reprenant, y ramenant sans cesse sa rêverie et son étude, auront été pour lui la fin de son art, j'entends la limite, forcée par le temps, de son art d'approfondissement et de création. Un de ses plus chers amis s'irritait presque de le voir s'obstiner, s'hypnotiser devant ce trou d'eau alors que tant d'autres spectacles auraient pu le solliciter. C'est que Monet savait quelle signification pouvait prendre ce stationnement sans fin devant ce fragment répété de l'espace. Cet homme que l'on a jugé vite sur le mot d'Impression et sur le titre d'Impressionniste, qui deviendront des termes de gloire, car ils prendront devant l'avenir leur vraie signification d'émotion spontanée devant la nature, et de réflexion de plus en plus savante devant les phénomènes mystérieux et admirables de la vie, cet homme au métier jugé rapide parce qu'il aboutissait à des effets d'apparence mathématique et à une vérité simplifiée et grandiose, toujours adéquate au sujet, cet homme fut en réalité, je crois l'avoir prouvé par le récit qui précède, un perpétuel inquiet, un tourmenté de tous les jours, en même temps qu'un solitaire à l'idée fixe, creusant sa pensée jusqu'à l'épuisement, forçant sa volonté à la tâche voulue et fixée, poursuivant son rêve de forme et de couleur presque jusqu'à l'anéantissement de son individu dans l'éternel nirvâna des choses à la fois changeantes et immuables. Cette mesure sans fin de son rêve et du rêve de la vie, il l'a formulée, reprise, et formulée à nouveau et sans cesse par le songe éperdu de son art devant l'abîme lumineux du bassin des *Nymphéas*. Il a trouvé là, pour ainsi dire, le dernier mot des choses, si les choses avaient un premier et un dernier mot. Il a découvert et démontré que *tout* est

partout, et qu'après avoir couru le monde en adorant la lumière qui l'éclaire, il a su que cette lumière venait se refléter avec toutes ses splendeurs et ses mystères au creux magique entouré de feuillages de saules et de bambous, de fleurs d'iris et de rosiers, à travers le miroir de l'eau d'où jaillissent les étranges fleurs qui semblent plus silencieuses et plus hermétiques encore que toutes les autres fleurs.

Dans ce cadre, au profond de ce miroir fleuri se joue la féerie splendide de l'air devenue la féerie incomparable de l'eau. L'or du soleil resplendit en éclats brisés dans le bleu infini de l'éther renversé. Les nuages d'argent s'arrêtent et reprennent leur course lente ou rapide. La mélancolie rose et grise du soir avoue les dernières ardeurs du jour. La cendre violette annonce la nuit qui va envahir l'horizon. Ces jeux de rayons et de couleurs se mêlent, se dénouent et se recomposent au creux de l'étang, aussi profond que le ciel est haut, à s'imaginer que la terre perforée laisse apercevoir, de l'autre côté, le passage des nuages et les heures alternées du jour. Il faut la puissance de la nature, ces troncs d'arbres rugueux jaillis du sol, ces plantes issues des bords, ces chevelures qui pendent des branches des saules et qui effleurent l'eau frémissante, pour ramener l'esprit vers d'autres images de la réalité plus proche. La poésie shakespearienne prend subitement possession de ce domaine où Monet devient le Prospero d'un décor aux êtres invisibles. La chair nacrée et blonde de Titania luit à travers les branches, Ariel danse en feu follet aux tiges des fleurs, Caliban est enfermé avec ses grognements sous l'écorce rugueuse du vieux saule. Et voici que toute cette fantasmagorie fait place à une autre. La pâle figure d'Ophélie va glisser sur l'eau, les fleurs qu'elle a cueillies s'en vont à la dérive, la pervenche et le bouton d'or, l'iris et le romarin. La branche du saule où elle va se suspendre ploie déjà sous le vent.

Puis, tout retourne au néant, les images et les pensées. Il n'y a plus devant nous que l'eau immobile et muette, les fleurs qui s'ouvrent et se referment, la lumière qui frémit, le nuage qui passe, — la nature et son mystère, un homme qui songe, un grand artiste qui exprime le rêve de l'infini.

FIN

INDEX — BIBLIOGRAPHIE
ET TABLES

INDEX DES NOMS CITÉS

BIBLIOGRAPHIE

Eugène Chevreul. — *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries.* Paris, Pitois-Levrault, 1839, in-8.

Eugène Chevreul. — *L'Enseignement devant l'étude de la vision, la loi du contraste simultané des couleurs.* Paris, Imp. de F. Didot frères, fils et Cie, 1865, in-4°.

L'Autographe au Salon de 1865 et dans les Ateliers. 104 pages de croquis originaux gravés par Belot, Comte et Gillot, 430 dessins par 352 artistes. N° 9. Samedi 24 juin 1865. (Note de Pigalle accompagnant une Marine, dessin de Claude Monet). Paris, Bureaux de l'*Autographe,* du *Figaro* et du *Grand Journal,* 1865. Album de douze livraisons (31×46).

Paul Mantz. — *Salon de 1865.* Claude Monet, p. 26. Paris, *Gazette des Beaux-Arts,* juillet 1865, Tome XIX.

Émile Zola. — *Mon Salon, augmenté d'une Dédicace et d'un Appendice.* Paris, Librairie Centrale, 1866, in-12 de 99 p.

Émile Zola. — *Mes Haines.* Causeries littéraires et artistiques. Les Réalistes du Salon (1866). Claude Monet, p. 301-302, Paris, Charpentier, 1867, in-12.

Edmond About. — *Salon de 1866* (*Le Capharnaüm de l'Est.* M. Monet, p. 124) Paris, Hachette et Cie, 1867, in-12.

W. Bürger. — *Salons* (1861 à 1868) avec une préface par T. Thoré. Salon de 1866. (Tome second, Claude Monet, p. 285, 286 et 325). Paris, J. Renouard, 1870, 2 vol. in-12.

Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs, etc. Exposition de 1874, 35, Boulevard des Capucines, ouverte du 15 avril au 15 mai 1874, de 10 h. du matin à 5 h. et de 8 h. à 10 h. du soir. Paris, Imp. Edmond Baume, s. d., brochure de 31 p.

Louis Leroy. — *L'Exposition des Impressionnistes.* Paris, *Le Charivari,* 25 avril 1874.

Firmin Maillard. — *Les Derniers Bohèmes. Le Requiem de la Brasserie des Martyrs.* (Claude Monet, p. 42). Paris, Librairie Sartorius, 1874, in-12.

Catalogue de la Deuxième Exposition de Peinture, par MM. Béliard, Legros, Pissarro, Bureau, Lepic, Renoir, Caillebotte, Levert, Rouart, Cals, Millet (J.-B.), Sisley, Degas, Monet (Claude), Tillot, Desboutins, Morisot (Berthe), François (Jacques), Ottin fils, de 10 h. à 5 h., 11, rue Le Peletier, Paris, avril 1876. Imp. Alcan-Lévy.

Duranty. — *La Nouvelle Peinture. A propos du Groupe d'Artistes qui expose dans les Galeries Durand-Ruel.* Paris, E. Dentu, 1876, in-8 de 38 p.

Jules Claretie. — *L'Art et les Artistes Français contemporains, avec un avant-propos sur le Salon de 1876.* (Claude Monet, pp. 260, 338) Paris, Charpentier, 1876, in-12.

Catalogue de la Troisième Exposition de Peinture, par MM. Caillebotte, Cals, Cézanne, Cordey, Degas, Guillaumin, Jacques François, Lamy, Levert, Maureau, C. Monet, B. Morisot, Piette, Pissarro, Renoir, Rouart, Sisley, Tillot, de 10 h. à 5 h., 6, rue Le Peletier, Paris, avril 1877. Imp. E. Capiomont et V. Renault.

Roger Ballu. — *L'Exposition des Peintres impressionnistes* (p. 147-148). Paris, Chronique des Arts et de la Curiosité, 14 avril 1877. Article reproduit in-extenso dans les *Beaux-Arts Illustrés.* (23 avril 1877).

L'Impressionniste. Journal d'Art (Illustrations) (Paris, 1877).

Georges Rivière. — *Les Intransigeants et les Impressionnistes : Souvenirs du Salon libre de 1877. L'Artiste,* novembre 1877.

Théodore Duret. — *Les Peintres impressionnistes.* Dessin en frontispice de Renoir (Lise). Paris, H. Heymann et J. Pérois, mai 1878. Br. de 35 p.

Catalogue de la Quatrième Exposition de Peinture par M. Bracquemond, Mme Bracquemond, MM. Caillebotte, Cals, Mlle Cassatt, MM. Degas, Forain, Lebourg, Monet, Pissarro, feu Piette, Rouart, H. Somm, Tillot et Zandomeneghi, de 10 h. à 6 h., 28, Avenue de l'Opéra, Paris. Du 10 avril au 11 mai 1879. Paris, Imp. Morris, père et fils, 1879.

Duranty. — *La Quatrième Exposition faite par un groupe d'Artistes indépendants* (p. 126 à 128). Paris, Chronique des Arts et de la Curiosité, 19 avril 1879.

Arthur Baignières. — *Exposition des œuvres de M. J. de Nittis. Cinquième Exposition de Peinture* par MM. Bracquemond, Caillebotte, Degas (p. 117-118). Paris, Chronique des Arts et de la Curiosité (10 avril 1880.)

Théodore Duret. — *Le Peintre Claude Monet.* Notice sur son œuvre suivie du Catalogue de ses tableaux exposés dans la galerie du journal illustré *La Vie Moderne,* 7, Boulevard des Italiens, le 7 juin 1880 et jours suivants, avec un portrait de Claude Monet, par Édouard Manet. Paris, Charpentier 1880, in-8 de 14 p.

C.-E. (Charles Ephrussi). — *Exposition des Artistes indépendants* (p. 126-127, 134-135). Paris, Chronique des Arts et de la Curiosité, 16 avril, 23 avril 1881.

N. O. Rood. — *Théorie scientifique des couleurs et ses applications à l'Art et à l'Industrie.* New-York, 1881.

Frédéric Wedmor. — *The Impressionists.* London, Fortnightly Review. — January 1883.

Catalogue de l'Exposition des œuvres de Claude Monet, 9, Boulevard de la Madeleine, ouverte du 1er au 25 mars, Paris. Imp. J.-H. Gouéry (1883).

A. de Lostalot. — *Exposition des œuvres de M. Claude Monet.* Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1883, Tome I, pp. 342 à 348, avec dessins de Claude Monet d'après ses tableaux.

Catalogue of Painting, Drawings and pastels by members of La Société des Impressionnistes. Now Exhibiting at Dowdeswell and Dowdeswells, 133, New Bond Street. — Two doors from the Grosvenor-Gallery, 1883.

J.-K. Huysmans. — *L'Art Moderne.* Appendice : Claude Monet, p. 291 à 293. Paris, Charpentier 1883, in-12.

Théodore Duret. — *Critique d'avant-garde (Les Peintres Impressionnistes,* p. 57 à 89. Claude Monet, p. 93 à 105). Paris, Charpentier, 1885, in-12.

Celen Sabbrin. — *Claude Monet,* p. 1220-1224. Philadelphia : Science et philosophie (in art) Wm. F. Fell and C°, 1886.

Félix Fénéon. — *Les Impressionnistes en 1886.* (Claude Monet, p. 33 à 35). Paris, Publications de la *Vogue,* 1886. Br. de 46 p.

Henri Garnier. — *Nécessité et Impressionnisme. Encore l'Impressionnisme.* Le Guide de l'Amateur d'Œuvres d'art. Paris, juillet, août 1887.

Octave Mirbeau : *Claude Monet*. — Gustave Geffroy : *Auguste Rodin*. Claude Monet, p. 1 à 43, avec catalogue des œuvres exposées. Paris, Galerie Georges Petit, 1889, in-8 de 89 p., Paris. Imp. de l'Art.

Octave Mirbeau. — *L'Art dans les Deux-Mondes. Claude Monet.* Paris, Durand-Ruel, 7 mars 1891.

Gustave Geffroy. — Préface au catalogue de l'*Exposition d'œuvres récentes de Claude Monet.* (Série des Meules). Paris, Galeries Durand-Ruel, mai 1891. Imp. de l'Art, 1891.

Raymond Bouyer. — *Histoire du Paysage dans l'Art. — Le Paysage contemporain. Les Précurseurs Impressionnistes : l'Art novateur du plein air. — L'influence de Manet. — Un point d'Histoire. — J.-K. Huysmans et l'Esthétique Nouvelle. — Claude Monet. — Conclusions.* Paris, Revue d'Histoire Contemporaine, quatrième année, 2 mai 1891.

Castagnary. — *Salons (1857-1870)* avec une préface de Eugène Spuller. (Claude Monet. Salon de 1866. Tome Ier, p. 224. Salon de 1868. Tome Ier, p. 313. Salon de 1870. Tome Ier, p. 393. Salon de 1876. Tome IIe, p. 214. Paris, Charpentier 1892. 2 vol., in-12.

Exposition d'œuvres récentes de M. Claude Monet (Série des Peupliers). Du 29 février au 10 mars 1892. Paris, Galeries Durand-Ruel, 1892.

C. Waern. — *Notes on French Impressionism.* Atlantic Monthly, avril 1892.

Gustave Geffroy. — *La Vie Artistique.* Préface d'Edmond de Goncourt. Pointe sèche d'Eugène Carrière. Première série (IV. Les Meules de Claude Monet, p. 22 à 29., Paris, E. Dentu, 1892, in-18.

Georges Lecomte. — *L'Art Impressionniste,* d'après la Collection privée de M. Durand-Ruel. Trente-six eaux-fortes, pointes sèches et illustrations dans le texte de A. M. Lauzet. Paris, Chamerot et Renouard, 1892, in-8°.

W. C. Brownell. — *French Art, III. Realistic Painting.* London Scribner's Magazine. Nov. 1892. Vol. XII, p. 603 à 627.

Ch.-Albert Aurier. — *Œuvres posthumes. L'Impressionnisme.* (Claude Monet). Paris, Mercure de France, 1893, in-8°.

Gustave Geffroy. — *L'Impressionnisme,* p. 1219 à 1236. Revue encyclopédique. Recueil documentaire universel et illustré, 15 décembre 1893. Paris, Librairie Larousse. Année 1893, in-4°.

Catalogue des Tableaux et Pastels composant la Collection de M. Théodore Duret, dont la vente aura lieu Galerie Georges Petit, le lundi 19 mars 1894, à 3 heures (Notice par Théodore Duret). Paris, Imp. Georges Petit, 1894.

Gustave Geffroy. — *La Vie Artistique.* Préface de l'auteur. Pointe sèche d'Auguste Renoir. Troisième série. *Histoire de l'Impressionnisme.* Avant-propos. Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Édouard Manet, Edgard Degas, Jean-François Raffaëlli, Jean-Louis Forain, Paul Cézanne, Berthe Morisot, Marie Bracquemond, Mary Cassatt, Alfred Sisley, Armand Guillaumin, Gustave Caillebotte, Georges de Bellio. Salon de 1893. Paris, E. Dentu, 1894, in-18.

Exposition de Tableaux de Claude Monet, du 10 au 31 mai (Cathédrales de Rouen, Vernon, Christiania et divers). Galeries Durand-Ruel. Paris, Imp. de l'Art, 1895, in-16 de 8 p.

Thaddée Natanson. — *Expositions. M. Claude Monet.* Paris, Revue Blanche, n° du 1er juin 1895.

Jules Laforgue. — *Mélanges Posthumes : Pensées et Paradoxes. Pierrot Fumiste. Notes sur la Femme. L'Art Impressionniste. L'Art en Allemagne. Lettres.* Paris, Mercure de France, in-12.

Gaston Deschamps. — *La Vie et les Livres,* 3e série. *L'historien de l'Impressionnisme,* sur la *Vie Artistique,* de Gustave Geffroy. Paris, Armand Colin et Cie, s. d., in-12.

Frantz Jourdain. — *Les Décorés. Ceux qui ne le sont pas. (Claude Monet).* Paris, Simonis-Empis, 1895, in-12.

Gustave Geffroy. — *La Vie Artistique.* Dédicace à Michelet. Pointe sèche de J.-F. Raffaëlli. Quatrième série. *Le Musée du soir.* Salons de 1894 et 1895 (Claude Monet, p. 190 et 324). Paris, E. Dentu, 1895, in-18.

Georges Clemenceau. — *Le Grand Pan* (Révolution de Cathédrales. Claude Monet, p. 427 à 437. Paris, Charpentier, 1896, in-12. Ce chapitre a été reproduit dans *Les plus belles pages de Clemenceau,* recueillies et annotées par Pascal Bonetti (p. 204 à 213). Paris, A. Méricant, s. d., 1913, in-8°.

André Mellerio. — *Le Mouvement Idéaliste en Peinture.* Frontispice d'Odilon Redon. Paris, H. Floury, 1896, Br. in-12.

André Michel. — *Notes sur l'Art Moderne. (Peinture)* IX. *L'Impressionnisme,* p. 257 à 263. Paris, A. Colin et Cie, 1896, in-12.

Max Osborn. — *Claude Monet.* Das Magazin fur Literatur. Décembre 1896.

Gustave Geffroy. — *Pays d'Ouest*. Paris, Charpentier-Fasquelle, 1897, in-12.

André Michel. — *Les Salons de 1897*, ouvrage précédé d'une Étude sur les Salons au Palais de l'Industrie de 1857 à 1897, orné de six eaux-fortes par MM. Bonnat, Carey, Guérard, de Los Rios, Patricot, Waltner et de 140 gravures dans le texte et hors-texte. (Claude Monet, l'Impressionnisme, p. 32 à 34.) Paris, Journal des Débats, Gazette des Beaux-Arts, 1897, in-folio.

Gabriel Séailles. — *L'Impressionnisme* (p. 41 à 51). Almanach du Bibliophile pour l'année 1898. Paris, Ed. Pelletan, 1898, in-12.

Maurice Guillemot. — *Claude Monet*, avec un portrait de l'artiste. Paris, Revue Illustrée, n° 7, 15 mars 1898.

Exposition Claude Monet. Galerie Georges Petit. Cathédrale de Rouen, Norvège, série des Falaises, Matins sur la Seine, Fleurs. Juin 1898. Paris, Imp. Georges Petit, juin 1898.

Le Gaulois à la Galerie Georges Petit. Exposition Claude Monet. Notices par Gustave Geffroy, Arsène Alexandre, Thiébault-Sisson, Roger Marx, Georges Lecomte, L. Roger Milès. Supplément au Journal *Le Gaulois*, du 16 juin 1898. Paris, Imp. Georges Petit, 1898, in-4° de 4 p. (avec un portrait de Claude Monet et trois reproductions de tableaux). Réimpression avec les mêmes illustrations dans le *Moniteur des Arts* du 22 juillet 1898.

André Fontainas. — *Claude Monet*. Paris, Mercure de France, n° de juillet 1898.

F.-A. Bridgmann. — *L'Anarchie dans l'Art* (traduit de l'anglais). Impressionnistes et symbolistes (p. 17 à 43). Paris, Société Française d'éditions d'art, 1898, in-12.

W.-H. Fuller. — *Claude Monet and his Paintings*. New-York. Evening Sun. January, 1899.

André Fontainas. — *Art Moderne. Claude Monet*. Paris, Mercure de France, n° de mai 1899.

Georges Rodenbach. — *L'Élite : Écrivains, Orateurs sacrés, Peintres, Sculpteurs*. Claude Monet (p. 253 à 257). Paris, Fasquelle, 1899, in-12.

Henry Marcel. — *Succession de Mme Veuve Chocquet. Catalogue des tableaux modernes*, par Cézanne, Courbet, Delacroix, Manet, Monet, Renoir, Sisley, etc. Vente les 1er, 3 et 4 juillet 1899. Paris, chez Georges Petit, 1899, in-8.

Gustave Geffroy. — *La Peinture en France de 1850 à 1900.* (Claude Monet, p. 156-168). Le Musée d'Art, Galerie des Chefs-d'œuvre et pièces de l'Histoire de l'Art au XIX[e] siècle, en France et à l'Étranger (1.000 gravures, 58 planches hors-texte). Ouvrage publié sous la direction de M. Pierre-Louis Moreau. Paris, Librairie Larousse, s. d. (1900), in-4°.

André Mellerio. — *L'Exposition de 1900 et l'Impressionnisme.* Paris, H. Floury, 1900. Br. in-8°.

L'Œuvre de Rodin. Préfaces d'Eugène Carrière, Jean-Paul Laurens, Claude Monet, Albert Besnard. Introduction et Catalogue par *Arsène Alexandre.* Exposition de 1900. Paris, Société d'édition artistique, 1900, in-8°.

Gustave Cahen. — *Eugène Boudin. Sa vie et son œuvre.* Préface d'*Arsène Alexandre.* Paris, H. Floury, 1900, p. in-4°.

Georges Lafenestre. — *Artistes et Amateurs.* (Collection Desfossés, p. 339-340). Paris, Société d'édition artistique, s. d., in-8°.

Thaddée Natanson. — *Claude Monet et Paul Cézanne.* Paris, Revue Blanche, 1900.

F.-A. Bridgmann. — *Enquête sur l'Impressionnisme.* La Revue Impressionniste. Marseille, Paris, 1900.

Wynford Dewhurst. — *Claude Monet Impressionist.* London Pall Mall Magazine, June 1900.

Gustave Geffroy. — *La Vie Artistique.* Eau-forte de Camille Pissarro. Sixième série. (Claude Monet, p. 163 à 174). Paris, H. Floury, 1900, in-18.

Wynford Dewhurst. — *A Great French Landscapist,* London, Artist, october 1900.

Exposition Claude Monet. Galeries Durand-Ruel. Du 22 novembre au 15 décembre 1900. Série du Bassin aux nymphéas. Paris, Imp. de l'Art, 1900.

Catalogue des Tableaux modernes composant la Collection de M. X... Avant-propos, par Adolphe Tavernier (XI p.) avec illustrations. Vente le 15 avril 1901. Imprimé pour M. M. Bernheim jeune, par Floury et Marty. Paris, 1901, in-8°.

Exposition d'œuvres récentes de Camille Pissarro et d'une nouvelle série de Claude Monet (Vétheuil), ouverte, 8, rue Laffitte, du 20 au 28 février 1902.

Théodore Duret. — *Édouard Manet, Peintre.* Paris, Floury, 1902, in-4°.

Exposition d'œuvres de l'École Impressionniste. Avril 1903. Notice par *Théodore Duret.* Paris, Bernheim jeune et fils, 1903, g. in-8° de 16 p.

Théodore Duret. — *Claude Monet und der Impressionismus* (p. 232 à 245). 13 reproductions. Berlin Künst und Künstler, 1903, Verlag, Bruno Cassirer.

D.-S. Mac. Coll. — *Impressionism.* Encyclopædia Britannica. (Supplement), London, 1903.

Wynford Dewhurst. — *Impressionist Painting. Its Genesis and Development.* London, Studio, June and September 1903.

Camille Mauclair. — The French Impressionists. London. Duckworth. 1903.

Gustave Geffroy. — *La Vie Artistique.* Lithographie de Willette. Huitième et dernière série. (Claude Monet, pp. 260-372-377). Paris, H. Floury, 1903, in-18.

Octave Mirbeau. — *Claude Monet. Vues de la Tamise à Londres.* (1900 à 1904). Paris, Galeries Durand-Ruel, mai 1904, in-8° de 11 p. Imp. Trève, mai 1904, in-16.

Claude Monet. — *Vues de la Tamise.* (Album de 38 vues (format 60×44), d'après les peintures de Claude Monet). Paris, Druet, s. d.

Wynford Dewhurst. — *Impressionist Painting, its Genesis and Development.* London. George Newnes. 1904.

Camille Mauclair. — *L'Impressionnisme. Son Histoire. Son Esthétique. Ses Maîtres.* Paris, Librairie de l'Art Ancien, 1904, in-8°.

Tristan Leclerc *(Klingsor) Salons (1900-1904).* Préface de Gustave Geffroy. Paris, Bibliothèque Internationale d'édition. Sansot, octobre 1904, in-12.

Gustave Kahn. — *L'Exposition Claude Monet.* Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1904. Tome second.

Remy de Gourmont. — *Promenades philosophiques,* 1re partie : Idées et Paysages. Chap. xxii : L'œil de Claude Monet (p. 220 à 225). Paris, Mercure de France, 1905, in-12.

Henry Marcel. — *La Peinture Française au xixe siècle. La Peinture sous la Troisième République.* B. : *Les Novateurs : Claude Monet,* pp. 321 à 328. Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts, Paris, Alcide Picard et Kaan [1905], in-8.

Georges Lanoé. — *Histoire de l'École Française de Paysage. Depuis Chintreuil jusqu'à 1900.* Avec des notes, un appendice et un « Index alphabétique des principaux paysagistes du XIXe siècle ». Monet, pp. 277 à 292. Nantes, Société Nantaise d'éditions, 1905, in-8°.

Louis Vauxcelles. — *Chez les Peintres. Un après-midi chez Claude Monet,* p. 85 à 90, avec illustrations. Paris, L'Art et les Artistes, n° 9, Décembre 1905.

Georges Riat. — *Gustave Courbet,* peintre. Claude Monet, p. 179-180. Paris, H. Floury, 1906, p. in-4°.

Théodore Duret. — *Histoire des Peintres Impressionnistes.* Claude Monet (p. 77 à 105), avec un portrait et des reproductions. Paris, H. Floury, 1906, p. in-4°. Sous le titre *Die Impressionnisten,* parut chez Bruno-Cassirer à Berlin, une 1re édition en 1909; une 2e édition en 1914 et une 3e édition en 1918. A Londres, l'éditeur Grant Richards publiait une 1re traduction en 1910; une 2e édition en 1912; de *Manet and the French Impressionists* par Théodore Duret.

Théodore Duret. — *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre.* Paris, Charpentier, 1906, in-12.

Georges Denoinville. — *Sensations d'art,* 6e série. Préface de l'auteur. Claude Monet, pp. 132 à 136. Paris, Dujarric, 1906, in-12.

André Fontainas. — *Histoire de la Peinture Française au XIXe siècle.* (Claude Monet, p. 274 et suiv.) Paris, Mercure de France, 1906, in-12.

Théodore Duret. — *Claude Monet à Impressionism.* (17 reproductions d'après les œuvres de Claude Monet). Prague, Volné-Sméry, N° II. Onzième année, 1907.

Catalogue de la Collection Moreau. (Tableaux, dessins, aquarelles et pastels), offerte à l'État français et exposée au Musée des Arts Décoratifs (av. reproductions). Paris, Imp. Frazier-Soye, 1907, in-8°.

Arsène Alexandre. — *Claude Monet, His Career and Work,* (14 illustrations). London, Studio, March 1908. (vol. 43).

Henry Marcel. — *École d'Art. Histoire du Paysage en France :* Préface de Henry Marcel. *Édouard Manet et les Impressionnistes,* par Théodore Duret, p. 302 à 316. Paris, H. Laurens, 1908, in-8.

Louis Gillet. — *L'Épilogue de l'Impressionnisme. Les « Nymphéas »* de M. Claude Monet (p. 397 à 415). Paris, Revue hebdomadaire, 21 août 1909.

Henri Ghéon. — *Les Paysages d'Eau de Claude Monet.* N° VI, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1909.

Louis Godefroy. — *Les Beaux-Arts.* (Claude Monet, peintre de Nymphéas, p. 468 à 472). Paris, La Flamme, 20 septembre 1909.

Henry Marcel. — *École d'Art. L'Art et les Mœurs en France :* Préface d'André Michel. Claude Monet, pp. 211-226-227-278. Paris, H. Laurens, 1909, inclus.

Georges Grappe. — *L'Art et le Beau.* Claude Monet (52 reproductions). Paris, Librairie artistique Internationale, s. d., in-4° de 80 p.

J.-C. Holl. — *Après l'Impressionnisme.* Paris, 1910.

Paul Signac. — *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme.* (Apport des Impressionnistes, p. 49 à 60, p. 91-92. Paris, H. Floury. Nouvelle édition, 1911, p. in-8°.

Exposition Claude Monet « Venise ». Du mardi 28 mai au samedi 15 juin 1912. Paris, chez Bernheim jeune et Cie, s. d. (1912), in-18.

Octave Mirbeau. — *Les « Venise » de Claude Monet,* comprenant : 1°. La reproduction (1 fac-simile et 8 phototypies) de neuf tableaux : *Le Grand Canal, Le Palais Ducal, Saint-Georges Majeur, Le Palais Ducal,* vu de Saint-Georges Majeur, *Le Palais Dario, Le Rio de la Salute, Le Palais Da Mula, Le Palais Contarini, Crépuscule;* 2°. Le catalogue des 29 tableaux de la série. 3°. Une Étude sur Monet et Venise par Octave Mirbeau. Paris, Bernheim-jeune, 1912. Album, in-4° carré.

Gustave Geffroy. — *Claude Monet.* A propos de l'Exposition de 29 tableaux de *Venise* du 28 mai au 8 juin, galerie Bernheim jeune, rue Richepanse. Paris, *La Vie,* n° 15, 1er juin 1912.

A travers les Expositions. Exposition Claude Monet. (Galerie Bernheim jeune). Supplément à *l'Art Décoratif.* Paris, 20 juin 1912.

George Besson. — *Les « Venises » de Claude Monet,* Paris, *La Phalange,* 20 juin 1912.

Catalogue de la Collection Camondo. Musée du Louvre. (Peintures et dessins du xviiie et du xixe siècle. Notices par Paul Leprieur et Louis Demonts. Claude Monet, p. 34 à 37. 14 tableaux). Paris, Gaston Braun, s. d., in-12.

Gaston Migeon, Paul Jamot, Paul Vitry et Carle Dreyfus. — *La Collection Isaac de Camondo au Musée du Louvre.* Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1914. Gd. in-8° de 93 p. av. reproductions.

Louis Dimier. — *Histoire de la Peinture francaise au* XIX*e siècle* (1793-1903). Illustré de 48 photographies d'après les maîtres. Claude Monet, p. 214-215. Paris, librairie Delagrave [1914], in-8.

L'Art Moderne et quelques aspects de l'Art d'autrefois (Claude Monet). Poème d'Henri de Régnier. Texte de Jules Laforgue, Georges Clemenceau, etc., avec un portrait d'après une photographie et des reproductions de tableaux de Claude Monet). Paris, Bernheim jeune, 1919, in-folio.

Roger Marx. — *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui.* (Les Nymphéas de M. Claude Monet, p. 283 à 297.) Paris, Calmann-Lévy, 1914, in-12. Ce chapitre a été publié primitivement dans la Gazette des Beaux-Arts. 1er juin 1909.

Théodore Duret. — *Courbet* (Claude Monet, p. 77-131-132). Paris, Bernheim jeune, octobre 1918, in-4°.

Théodore Duret. — *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre.* Nouvelle édition. Paris, Bernheim jeune, 1919, in-4°.

Théodore Duret. — *Histoire des Peintres impressionnistes.* Claude Monet, p. 49 à 68, av. portrait et reproductions. Paris, H. Floury, 1919. Nouvelle édition, in-8°. Paris, H. Floury, 3e édition, 1921, in-8°.

George Besson. — *La Peinture française en Allemagne* (1914). Les Cahiers d'aujourd'hui, publiés par George Besson. N° 1, novembre 1920. (Nouvelle série).

Gustave Geffroy. — *Claude Monet,* avec portrait et reproductions. Paris, Revue *L'Art et les Artistes.* N° spécial, 1921.

Exposition Claude Monet. Du vendredi 21 janvier au mercredi 2 février 1921. Préface d'*Arsène Alexandre*. Paris, Bernheim jeune, 1921. Catalogue avec reproductions.

Élie Faure. — *Histoire de l'Art.* Tome IV : *L'Art Moderne.* (Claude Monet, p. 346 à 352). Paris, Crès, 1921, in-8°.

Georges Rivière. — *Renoir et ses Amis* (avec reproductions). Paris, H. Floury, 1921. (20×26).

Bulletin de la Vie Artistique. Paris, Bernheim jeune. Années 1920-1921.

Arsène Alexandre. — *Claude Monet* (avec reproductions). Paris, Bernheim jeune, 1921, in-4°.

TABLE DES GRAVURES

TABLE

—

CLAUDE MONET

L'ŒUVRE DE CLAUDE MONET

LE PRÉSENT OUVRAGE A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER LE VINGT-SEPT MAI MIL NEUF CENT VINGT-DEUX SUR LES PRESSES DE R. H. COULOUMA, IMPRIMEUR A ARGENTEUIL, HENRI BARTHÉLEMY, DIRECTEUR. IL A ÉTÉ TIRÉ A ONZE CENTS EXEMPLAIRES, DONT CENT HORS COMMERCE, SUR VÉLIN PUR FIL LAFUMA, NUMÉROTÉS DE 1 à 1000 ET DE 1001 à 1100. LES REPRODUCTIONS DES ŒUVRES DE MONET ONT ÉTÉ TIRÉES SUR LES PRESSES DE LÉON MAROTTE.

N° 1056



